Akal Pensamiento crítico

MAQUIAVELO FRENTE A LA GRAN PANTALLA

CINE Y POLÍTICA

Pablo Iglesias Turrión



AKAL / PENSAMIENTO CRÍTICO

24



Diseño interior y cubierta: RAG

Motivo de cubierta: Antonio Huelva Guerrero
http://gorroloco.tumblr.com
Correo electrónico: huelvaguerrero@gmail.com

Reservados todos los derechos.
De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270
del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa
y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización
reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente,
en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica,
fijada en cualquier tipo de soporte.

© Pablo Iglesias Turrión, 2013

© Ediciones Akal, S. A., 2013

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-3876-4

Depósito legal: M-22.576-2013

Impreso en España

Pablo Iglesias Turrión

Maquiavelo frente a la gran pantalla

Cine y política



akal

A Denis, por enseñarme a amar el cine.
A Tania, porque todo empezó viendo una película.

PREFACIO

¿Irías al cine con Maquiavelo?

Maquiavelo es el primer malvado maestro con el que todo estudiante de política debería caminar para no creerse esa película tan repetida de que las instituciones depositarias del poder representan la salvaguarda de los intereses generales o una suerte de contrato social. La asociación negativa de su nombre en el lenguaje coloquial no revela sino el miedo a que se conozca la verdad sobre el origen del poder y las formas de alcanzarlo y mantenerlo.

El consejero florentino fue el primero en decir que el poder es, antes que nada, una relación social y un conjunto de instrumentos de producción de hegemonía ideológica de un grupo contra otro. Maquiavelo, además, junto a otros malditos como el Marqués de Sade, Hobbes, Lenin o Schmitt, sigue siendo una influencia que algunos considerarían demasiado peligrosa para aquellos que quieren entender y practicar la política desde el antagonismo.

Este libro, digámoslo claramente, quiere ser un homenaje a las amistades políticas peligrosas. Por él desfilan una selección de malvados profesores, algunas de cuyas enseñanzas usaremos para analizar varias películas que nos servirán para plantear cuestiones como la nación y la memoria histórica, la violencia política, el colonialismo, la posmodernidad capitalista en América Latina o el género. Aquí el cine no es solo un entretenimiento intelectual, sino un medio para hablar de la política como la entendía el *consigliere del principe*, esto es, como la ciencia del poder.

Maquiavelo frente a la gran pantalla tiene varios precursores a los que debo agradecer haberme motivado para hacer primero notas, artículos y trabajos académicos, que después he podido convertir en este libro.

Mi primer agradecimiento es para mis alumnos de los cursos sobre cine y política que he impartido durante los últimos años en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid. La discusión con ellos, así como sus comentarios y observaciones durante las clases y en las cañas que solían suceder a las mismas, han sido una referencia y una motivación constantes. Si el trabajo intelectual tiene como ingrediente imprescindible la pasión, yo debo la mía a mis estudiantes.

Pero también estoy en deuda con muchos profesores y colegas. Todos los docentes y compañeros de clase a los que disfruté en el European Graduate School de Suiza y en la Universidad Carlos III de Madrid, donde empecé a investigar en serio sobre la importancia política del cine, han dejado una huella en mí que aparece de diferente manera en este libro. De entre los profesores del EGS quiero agradecer especialmente a Slavoj Žižek, a Michael Shapiro, a Giorgio Agamben, a Elia Suleiman, a Judith Butler, a Jacques Rancière, a Michael Hardt y al responsable de la mejor escuela de filosofía de los *media* del mundo, Wolfgang Schirmacher, por lo mucho que me enseñaron y por las conversaciones y discusiones que me brindaron. De entre los profesores de la Universidad Carlos III, Montserrat Iglesias, Andrea Greppi, Daniel Verdú Schumann, Carmen González, Domingo Sánchez-Mesa y Ángel Bahamonde me dieron ideas para la reflexión y la investigación sin las cuales este trabajo no existiría.

Los consejos de Tomás Rodríguez, de Ediciones Akal, fueron cruciales para revisar y mejorar el manuscrito original que presenté. Su paciencia, infinita, es mucho más de lo que nunca habría podido esperar.

Ha habido además muchos colegas y amigos que han leído partes de este trabajo cuyos consejos y observaciones me han sido muy valiosos. A riesgo de cometer algún olvido imperdonable no quiero dejar de mencionar a Carolina Bescansa, Manuel Canelas, Laura Casielles, Ramón Cotarelo, Íñigo Errejón, Jesús Espasandín, Ana Domínguez, Javier Iglesias, Olivia Isidoro, Ariel Jerez, Denis Maguire, Ana Méndez, Juan Carlos Monedero, Jorge Moruno, Amaya Olivas, Enrique Olivas, Rocío Ramos, Miguel Ro-

mero, Ricardo Romero, Pablo Sánchez, Tania Sánchez, Luisa Turrión, Ángela Vázquez, César de Vicente y Raimundo Viejo.

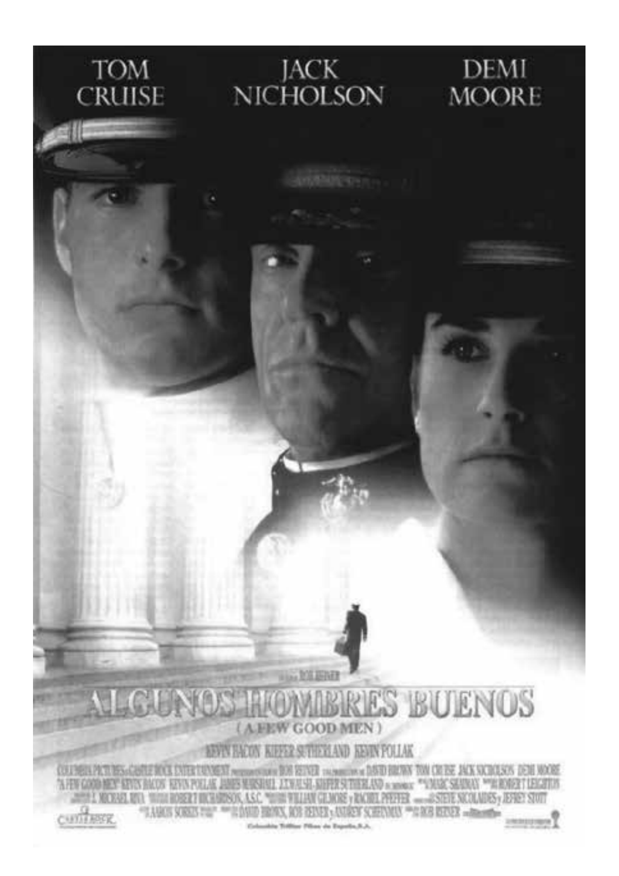
Por último, hay personas a las que no es necesario mencionar pero cuya presencia y amor es condición de posibilidad de todo cuando uno pueda hacer.

Una precisión antes de cerrar este prefacio. Este libro huye del sistematismo que correspondería a un manual que quisiera apoyarse en el cine como recurso pedagógico o docente para alumnos de ciencia política, tarea que reservamos para un proyecto posterior. Por el contrario, *Maquiavelo frente a la gran pantalla* está dirigido a cualquier interesado en el análisis político de las películas de las que nos ocupamos y en los temas sobre los que reflexionamos.

Mis estudiantes siempre me han dicho que ven las películas de otra forma después de haber asistido a mis clases. Espero se me disculpe la arrogancia de desear que a los lectores de este libro les ocurra lo mismo.

CAPÍTULO I

Gramsci en el cine
(a modo de introducción)



Pensar significa resistir los modos dominantes de representar el mundo.

Michael J. Shapiro

La naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo.

Walter Benjamin

Este libro quiere ser un reconocimiento al impacto en las ciencias sociales (y en particular en la ciencia política) de los estudios culturales y poscoloniales. Tal impacto sirvió, tanto en muchos países periféricos como en Estados Unidos y en Europa, para conjurar, esperamos que de una vez por todas, los estrechos márgenes de una disciplina que estuvo encorsetada mucho tiempo por el dominio del institucionalismo y del behaviorismo.

Por desgracia, en nuestro país, los estudios políticos no han terminado de desencorsetarse, como prueban las agendas de trabajo del *mainstream* politológico español, centradas casi exclusivamente en el estudio de los partidos y los regímenes políticos, el Gobierno y la Administración del Estado, los sistemas electorales o la teoría política entendida solo como teoría del Estado. Por eso nos ha resultado una empresa muy gratificante llevar al primer plano del análisis político el cine, entendido como productor de imaginarios y consensos hegemónicos, como revelador privilegiado de verdades políticas y como fuente de conocimiento teórico.

Vamos a defender no solo que el cine es un ámbito de producción política directa a través de la llamada gobernanza cultural, sino que sirve además para pensar y reflexionar teóricamente lo político. Es cierto que el cine ocupa hoy un lugar secundario en relación a otros dispositivos de la cultura audiovisual, como la te-

levisión o internet, a la hora de producir imaginarios políticos. Sin embargo, no es menos cierto que la estética propia del lenguaje cinematográfico puede alcanzar niveles de valor epistémico mucho mayores que los del resto de la cultura audiovisual, al permitir al espectador, de una manera distinta a la televisión, tomar esa posición crítica y analítica de la cámara señalada por Walter Benjamin y por Bertolt Brecht.

En este libro buscaremos también en el cine la política, entendida como conjunto de relaciones antagónicas de poder en las que el antagonista (el *otro*) es, como dijo Edward Said, parte consustancial de los discursos hegemónicos y sujeto fundamental de la resistencia en el ámbito de la cultura a través de discursos contrahegemónicos. En el cine, como espacio cultural específico que sirve de escenario de representación de las dinámicas políticas, se configuran imaginarios, se interpretan los conflictos y se forman consensos.

A través del análisis de la representación de esas dinámicas en algunas películas (y, en algunos caos, teniendo en cuenta sus obras literarias de referencia), intentaremos detectar esos discursos hegemónicos y contrahegemónicos (poderes y contrapoderes) centrándonos en la representación del colonialismo y en la construcción heteronormativa de la feminidad.

Decía Santucci, quizá junto a Valentino Gerratana el más grande estudioso y editor de la obra de Antonio Gramsci, que el legado fundamental del pensamiento político del genio sardo era haber definido la crítica de la cultura y de las ideologías dominantes como la tarea de investigación política fundamental (Santucci, 2005, p. 38). Asumiendo este legado gramsciano, este libro pretende ser, desde su modestia, una prueba más de que la política no solo se encuentra en el Estado y en sus instituciones (como pretende el liberalismo) o en el Estado como dispositivo institucional derivado y al servicio del orden económico (como oponía cierto marxismo), sino también en la cultura mediática como espacio generador de los imaginarios y de los sentidos comunes, determinantes para entender los consensos que nunca han dejado de configurar eso que llamamos *poder*.

La gestión política de la cultura, por mucho que les cueste entenderlo a las estrechas mentes institucionalistas, va mucho más

allá de programas concretos de administraciones y abarca un conjunto de prácticas artísticas públicas y privadas, institucionales y no institucionales, que son determinantes para entender cómo se construye el poder en un mundo más *massmediado* que nunca.

Nuestra primera exploración será, desde este punto de partida gramsciano, la del concepto de hegemonía cultural a través de la idea de *cultural governance*, esto es, los caracteres de las formas artísticas (en nuestro caso el cine) mediante las que se crean comunidades culturales coherentes (Shapiro, 2004). En ese conjunto de procesos que forman identidades y consensos, el cine desempeña un papel privilegiado que, en general, no ha sido todo lo atendido que debiera por los estudiosos de la política, especialmente en nuestro país. Lo que algunos autores llaman «prácticas de sentido» (Cairo y Franzé, 2010, p. 14) suelen ser mucho más determinantes para entender el comportamiento político y la opinión pública que las técnicas derivadas de la obsesión politológica por la persuasión del votante que ha dominado durante años los estudios sobre la comunicación política. Como señalaba Trenzado Romero en un influyente artículo a propósito de la relación entre el séptimo arte y la ciencia política, el cine tiene un papel político crucial como mediador del imaginario colectivo a la hora de construir identidades (2000, p. 54). En el segundo capítulo de este libro vamos a tratar de ejemplificar esto con el cine de memoria histórica, analizando la película de Andrzej Wajda *Katyń* (2007) que nos servirá para entender la representación y mitificación de algunas de las claves de la identidad política conservadora polaca. Compararemos después la película de Wajda con el cine reciente sobre la Guerra Civil española cuyo resultado político fundamental ha sido, a nuestro juicio, el de asentar una cultura del consenso y la reconciliación (cuando no del olvido) en nuestra memoria histórica reciente. Para ello analizaremos *Ispansi* de Carlos Iglesias como *síndrome* del «problema» de la guerra de España para la conciencia colectiva, y *Balada triste de trompeta* de Álex de la Iglesia como algo parecido a una *terapia*.

La segunda exploración será sobre el concepto de *verdad* en política. Nos basaremos en Giorgio Agamben (y en su lectura de Carl Schmitt) con el objetivo de plantear una noción, digamos

dura, de la verdad en política como *decisión sobre la vida*, a partir de la reflexión agambeniana sobre el *homo sacer*. Para desarrollar esta idea de verdad política como herramienta de análisis del cine usaremos dos referencias cinematográficas. La primera de ellas es el memorable discurso schmittiano del coronel Nathan Jessep, comandante de la base norteamericana de Guantánamo, interpretado por Jack Nicholson en *Algunos hombres buenos* de Rob Reiner, en el que se revela el carácter de *ultima ratio* de la excepcionalidad en política. La segunda es la película de Lars von Trier *Dogville*, donde la violencia aparece como único fundamento del poder y como condición de posibilidad de todo proyecto moral. Buscaremos ante todo los códigos rojos (*¿Ordenó usted el código rojo, coronel?* le pregunta el abogado de la Marina, el teniente Daniel Kaffee, interpretado por Tom Cruise, al coronel Nathan Jessep en la película de Reiner), esto es, las representaciones que nos permiten ver lo que la simple visión (ideológica) nos oculta. Se trata, en definitiva, de reivindicar la capacidad del cine para restituir la realidad apuntada por Rancière (2001). Explicaremos que los códigos rojos en el cine son señales que llaman la atención sobre la política cuando aparece en su más pura expresión, esto es, como relaciones de poder.

Hemos dicho ya que el cine crea imaginarios políticos en tanto que fuente de producción de discursos hegemónicos. Sin embargo, como vamos a ver ahora, el cine puede tener también un carácter epistémico que incluso nos permita un acercamiento superior a la veracidad empírica respecto a otras formas de percepción (Shapiro, 2009, p. 5).

Como demostró Kulechov con su famoso experimento, asociar imágenes puede producir en el espectador ideas que, en sí mismas, no están ni mucho menos implícitas en las imágenes tomadas por separado (en el caso del experimento, que puede encontrarse fácilmente en internet, la expresión idéntica del actor asociada bien a la sopa, bien a la niña muerta o bien a la mujer hermosa, sugieren hambre, horror o lujuria). La clave del experimento del cineasta ruso no es solo que la emoción en el cine es una construcción estética planificada a través del choque de imágenes (el montaje), sino que esa misma construcción (con más o

menos sentido narrativo) a través de imágenes puede producir ideas. O lo que es lo mismo, que el cine sirve para pensar.

Jacques Rancière, al hablar del cine de Eisenstein, defendió su estética como mucho más política que ideológica. ¿Qué quiere decir esto? Como señala este autor, el director soviético pretendía transformar directamente las conexiones de ideas en cadenas de imágenes (Rancière, 2001, p. 40). Con Eisenstein se planteó por primera vez la posibilidad de una estética que no solo narra y representa, sino que también abstrae. Esta contraposición de la estética política con la ideología la veremos plasmada en los capítulos en los que llevamos a cabo un análisis comparativo entre *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola y *La batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo. Como veremos, la película de Pontecorvo ejemplifica que un filme documental no es lo contrario a una película de ficción (Rancière, 2001, p. 202), esto es, que la estética de la veracidad (del documento) puede aparecer incluso de manera más clara en la propia ficción. De nuevo estamos diciendo que el cine sirve para pensar.

Bertolt Brecht, en su trabajo de creación de una dramática no aristotélica (2007), defendió la idea del «extrañamiento», esto es, la necesidad de una posición de distancia inteligente del espectador respecto a la representación teatral que le permitiera un juicio de conjunto, global, político. Brecht criticaba la estética de la tragedia que Aristóteles defendía en su *Poética.* Para Aristóteles, la actuación debía buscar un efecto de catarsis entre el público a través de la identificación y la empatía de los espectadores, que debían sufrir con el destino de los personajes para alcanzar una suerte de purificación como objetivo final del teatro.

Este tipo de estética aristotélica sigue siendo una de las claves fundamentales para entender ciertos métodos de formación de los actores basados en la recepción norteamericana de las ideas de Konstantín Stanislavski y sigue siendo fundamental en buena parte del cine que se hace. Sin embargo, Brecht apostó por un modelo épico que no rechazaba las emociones, sino que criticaba la *«estética vulgar, según la cual las emociones solo pueden ser producidas por la vía de la identificación»* (2007, p. 26). Para Brecht, el actor debe ser capaz de dominar un tipo de *gestus* que se aleje de la construc-

ción psicológica del personaje y que le permita entender y representar su función social en un contexto de relaciones sociales de jerarquía. Se trataba, en última instancia, de crear un teatro *político* en el que la representación pudiera hacer entender las dinámicas sociales y no simplemente contar una historia; teatro para pensar, no solo para sentir.

Este tipo de capacidad juzgadora desde la distancia que permite pensar es algo que, como el propio Brecht sabía, es consustancial a la cámara cinematográfica. Como señaló Benjamin ya en 1936, «*la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo*». La cámara, como el pensamiento abstracto, hace ver cosas que el ojo no puede ver.

En el libro hacemos también una breve incursión en el cine latinoamericano a través del análisis de la genial *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga. Nuestra intención aquí es demostrar cómo la combinación de fotografía aérea de una ciudad-mundo con una trama que vincula tres historias sirve para representar las relaciones sociales de la posmodernidad capitalista. Como veremos, en *Amores perros* el espectador, a la vez que entra en la trama, sale de la misma para contemplar los caracteres sistémicos de una sociedad mercantilizada que se mueve al ritmo de la lógica del capital.

El libro termina con un análisis de las representaciones del género en el cine. Llevaremos así a la Lolita de Kubrick al mundo posfordista, muy bien recreado por Steven Soderbergh en su reciente película *The girlfriend experience*, protagonizada por la actriz Sasha Grey, famosa por sus trabajos en el cine pornográfico. Buscaremos aquí el contrapoder antagónico del «*otro* mujer», precisamente en los elementos que definen la heteronormatividad poscapitalista y la construcción masculina del ideal de feminidad.

Antes de concluir esta introducción queremos hacer una aclaración a los lectores. ¿Este libro se ocupa de un tipo específico de cine político o, simplemente, trata de analizar políticamente el cine?

Como dice Pedro Uris, la noción de cine político no es fácil de delimitar (1999, pp. 17-18). Quizá la más solvente es la que lo vincula con la *Nouvelle Critique* y con las estrategias propagandís-

ticas de los partidos comunistas francés e italiano (con Costa-Gavras como uno de sus grandes representantes), frente al cine de la extrema izquierda más intelectual (el cine materialista de *Cinethique* o el cine militante de Godard). Ambas formas de entender el cine se ubican en un contexto histórico y geográfico muy específico en el que no tiene demasiado sentido entrar aquí.

El debate sobre si las formas estéticas determinan el valor político de un filme fue planteado de manera muy interesante por John Hill (1997) en su análisis sobre el cine de Ken Loach, en el que se planteaba si la forma convencional de un *thriller* como *Agenda oculta* era o no compatible con la radicalidad política. Sin duda se trata de una discusión interesante, pero no nos interesa entrar en ella en este libro. Nuestro objetivo no es tanto analizar la radicalidad estético-política de un filme concreto como proponer un tipo de análisis político del cine que descanse más en la formación y en la capacidad crítica del espectador que en la propia obra y en la intención del artista. Nos interesa mucho más cómo reciben los espectadores las películas que cómo las conciben los cineastas.

Por eso en este libro lo que haremos es trabajar «políticamente» con ciertos elementos propios del lenguaje cinematográfico (las normas de encuadre, los tipos de plano, los movimientos de cámara, la construcción de personajes, las claves ideológicas de las tramas, etc.) que nos permitirán analizar las relaciones de poder, los discursos hegemónicos y contrahegemónicos o la naturaleza violenta del poder, sin necesidad de identificarnos con una definición específica del cine político.

Cuando en una entrevista a Elio Petri, a propósito de *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), le preguntaron si su cine era de denuncia, de protesta o político, el director italiano contestó que, en tanto que popular, el cine es político y que el contenido político de su película adquiría sentido con la recepción y adhesión de los espectadores[1]. Como sabía Petri, lo que de verdad cuenta a la hora de analizar el efecto político de

[1] La declaración está tomada del documental *Elio Petri. Appunti su un autore* (2005).

una película es su interacción con el público, algo mucho más condicionado por la formación de este y por el contexto histórico que por las intenciones estéticas. Por eso aquí nos interesa más proponer elementos y técnicas de observación que definir una noción cerrada.

CAPÍTULO II

Žižek en *Katyń*



La lucha por la hegemonía ideológico-política es siempre una lucha por la apropiación de aquellos conceptos que son vividos «espontáneamente» como «apolíticos».

Slavoj Žižek

La interpretación ideológica del pasado

Señalábamos al inicio de este libro aquella síntesis del pensamiento de Gramsci que hiciera Antonio Santucci, como proyecto de investigación de las ideologías dominantes y de la cultura, en tanto que dispositivos de dominación hegemónica. Y es que, efectivamente, fueron los estudios de Gramsci los que llamaron la atención sobre la dimensión cultural del poder, sobre el problema de la dominación por consentimiento y sobre la lucha ideológica (o lucha por los significados) como escenario crucial de la política. En ese escenario de lucha el cine tiene, como pocas disciplinas artísticas, una enorme capacidad de universalizar los significados construyendo la interpretación de nuestras propias experiencias históricas como resultado de un choque ideológico (Žižek, 2009a, p. 17).

Hemos señalado también que el cine ha perdido en las últimas décadas su centralidad comunicativa y cultural en relación a otros medios de comunicación social y de producción político-cultural, especialmente la televisión y, en los últimos años, internet. Sin embargo, el cine ha sido capaz de mantener una preponderancia y un prestigio muy especiales a la hora de ficcionalizar e interpretar políticamente el pasado.

Para sostener este argumento vamos a llevar al Žižek que nos habla de la legibilidad ideológica de la historia al bosque de *Katyń*,

mediante un análisis fílmico-político de la película polaca dirigida por Andrzej Wajda, que representó a Polonia en los Óscar y que, no por casualidad, fue nominada como mejor película de habla no inglesa en 2007.

El análisis de *Katyń* nos servirá, así mismo, para reflexionar en el siguiente capítulo sobre ciertos aspectos políticos del cine de los últimos treinta y cinco años en el que aparece representada la Guerra Civil española. Como vamos a ver, la película de Wajda, al tiempo que nos ayuda a comprender muchas de las claves del dominio político conservador en Polonia, nos alerta sobre la falta de voluntad del cine reciente sobre nuestra Guerra Civil para crear un imaginario democrático y antifascista en España, donde la memoria histórica, cuando ha sido abordada en el cine, salvando escasísimas excepciones, ha apostado por visiones de reconciliación, cuando no de equidistancia y relativización del significado político del pasado. De hecho, como veremos, el tratamiento de nuestra Guerra Civil en el cine no es ajeno a la durísima reacción conservadora que han padecido en nuestro país los intentos de recuperación de la memoria histórica. Tales intentos no son, en última instancia, sino un proyecto aún fallido de gobernanza cultural en un sentido democrático.

Katyń: la identidad de una nación

El tema fundamental de este filme es la masacre que se produjo en el bosque de Katyń (Rusia) al inicio de la Segunda Guerra Mundial, donde varios miles de prisioneros polacos (entre ellos el padre del propio Wajda) fueron ejecutados y enterrados en fosas comunes. La mayor parte de las víctimas eran oficiales del ejército, policías, funcionarios y cuadros muy cualificados del régimen polaco. La URSS acusó de la masacre a Alemania desde que se descubrieron las fosas durante la ocupación alemana de Polonia, pero en 1989 el gobierno soviético presidido por Gorbachov admitió la responsabilidad de las autoridades soviéticas del momento. La mayoría de las fuentes historiográficas atribuyen la autoría de los hechos de Katyń a la policía política soviética (el NKVD), aunque todavía

hay historiadores y politólogos, sobre todo en Rusia, que sostienen que la versión original de la URSS, que atribuía a la Wehrmacht la responsabilidad del crimen, resulta más verosímil.

Además de la película de Wajda, un hecho reciente particularmente morboso ha acrecentado la ya notable importancia de Katyń para los polacos. El 10 de abril de 2010 se estrelló el avión en el que viajaba Lech Kaczyński (el ultraconservador presidente de Polonia) junto a su esposa y a numerosos mandatarios políticos, oficiales del ejército polaco y miembros de la jerarquía católica. Y se estrelló cerca del bosque de Katyń, causando la muerte de todos los pasajeros que acudían, precisamente, a la conmemoración del setenta aniversario de la masacre en la que iba a participar también el Gobierno ruso. Estos hechos, sin duda, han contribuido a acrecentar aún más si cabe la importancia simbólica de Katyń para el nacionalismo en Polonia.

Si mencionábamos la polémica sobre la responsabilidad en la matanza no era para poner en duda la autoría soviética (que parece clara), sino para resaltar que más importante políticamente que el esclarecimiento histórico de los hechos es su interpretación y, para el caso que nos interesa, su ficcionalización a través del cine.

Los crímenes de guerra, con distintos matices cuantitativos y cualitativos, aunque no igualan a los contendientes como pretendería cierto pacifismo ingenuo, no suelen ser ajenos a ningún bando. Basta pensar en el uso de armas nucleares por parte de EEUU contra Hiroshima y Nagasaki, en el bombardeo anglo-americano contra Dresde, en la responsabilidad de católicos polacos en el asesinato y exterminio de compatriotas judíos y antifascistas o en el ambivalente cuando no repugnante papel del Vaticano durante la Segunda Guerra Mundial, para hacer añicos esos discursos tan de moda en nuestra época que pretenden unificar los «totalitarismos» y atribuirles todos los crímenes políticos del siglo xx.

Sin embargo, aunque la historiografía seria suele dejar a todos en su sitio, la clave en la conciencia histórica de los crímenes no está en los debates entre historiadores, sino en su representación y mitificación política. Aquí es donde el cine de memoria histórica juega un papel político crucial.

Como vamos a ver, Wajda construye de manera muy eficaz en

su película una identidad polaca caracterizada por el catolicismo y el anticomunismo.

Destacan, a lo largo de la trama, tres elementos que, a continuación, vamos a analizar deteniéndonos en varias secuencias de la película:

1) La equivalencia y equidistancia entre nazis y soviéticos.
2) La admiración por las elites nacionales polacas representadas por los oficiales asesinados.
3) La identificación del sufrimiento del país con las mujeres (las esposas, madres y hermanas de los militares) y con el catolicismo.

En el marco de estos tres caracteres, queremos resaltar otros dos aspectos que nos han llamado particularmente la atención.

Por una parte, veremos la habilidad de la película para normalizar los privilegios de clase. Wajda sabe engrandecer el sufrimiento de elegantes mujeres de la alta sociedad sin que ello rechine en el contexto de una Polonia ocupada en la que millones de judíos y de prisioneros políticos acababan en los crematorios de los campos de exterminio.

Por otra, observaremos que la reivindicación de la identidad nacional polaca llega hasta el punto de que, en el filme, se sugiere una visión comprensiva incluso hacia los polacos que colaboraron pragmáticamente bien con los nazis, bien con el régimen prosoviético surgido del resultado final de la guerra, a fin de mantener vivo el máximo posible de identidad polaca. Mientras se perdona a estos pragmáticos patriotas, los socialistas polacos son presentados en la película como simples colaboracionistas del invasor soviético y, en última instancia, traidores a la patria.

En algunos momentos tanto el guion como el diseño de la trama y la construcción y relación entre los personajes pueden resultar confusos al espectador, provocando una sensación de falta de organicidad que resta ritmo del filme. Sin embargo, la concreción fílmica de los elementos políticos señalados, sobre la que ahora nos detendremos, es de una técnica admirable.

En lo que respecta a la estética de la película, hay que destacar

que está muy bien cuidada y que genera una atmósfera de Segunda Guerra Mundial que refuerza la sensación de credibilidad de los espectadores. No debe olvidarse que la forma en que imaginamos las guerras del siglo xx (y en particular la Segunda Guerra Mundial) deriva en buena medida del cine. Son las películas sobre la guerra (en su mayoría estadounidenses) las que han condicionado la manera en la que la mayoría de la población mundial (sobre todo en las áreas occidentales) interpreta las causas y establece las dicotomías entre buenos y malos, víctimas y verdugos.

Esta estética, verosímil en un sentido ideológico, se ve reforzada mediante el uso de extractos de los noticieros alemanes que culparon de la masacre a la Unión Soviética y de los noticieros soviéticos que culparon a Alemania, en los que aparecen imágenes reales de las fosas y de los cadáveres. Esta técnica de inserción del documento audiovisual de apariencia histórica dentro de la ficción (ya usada hábilmente por Ken Loach en *Tierra y libertad*) es de una enorme eficacia fílmico-política.

Vamos a detenernos ahora en algunas secuencias que construyen las claves políticas señaladas del discurso hegemónico conservador polaco a la hora de plantear su memoria histórica.

Equivalencia y equidistancia entre nazis y soviéticos

La película comienza con una combinación de planos generales y planos detalle (que nos recuerdan la paradigmática secuencia de la escalera de Odesa en *Acorazado Potemkin*) donde vemos una grupo de civiles polacos que ocupan el extremo de un puente. Huyen de algo que dejan a su espalda. De pronto, otro grupo de polacos llega a la carrera por el otro extremo del puente. *¿Dónde vamos? Hay alemanes tras nosotros*, dicen los primeros. *Los soviéticos han entrado*, responden desde el otro lado. De esta forma, en los primeros segundos de la película, ya tenemos el punto de partida geopolítico: Polonia, representada por una multitud desarmada que intenta escapar, es ocupada por alemanes y soviéticos.

Este paralelismo entre nazis y soviéticos es constante en toda

la película, pero hay momentos especialmente llamativos, como cuando vemos que se saludan y bromean entre ellos. Hay incluso una secuencia, históricamente inverosímil pero muy eficaz fílmicamente, en la que uno de los oficiales alemanes llama amistosamente «camarada» a su interlocutor soviético.

Esta equidistancia entre los opresores bolcheviques y nazis aparece también cuando vemos a los alemanes disolviendo la reunión del claustro universitario y cerrando la Universidad en Cracovia. Allí los nazis hacen prisionero al padre del capitán Andrzej (Artur Żmijewski). A Andrzej se lo han llevado los soviéticos y a su padre los alemanes (ambos morirán, pero los alemanes al menos se lo notificarán a la familia).

La identificación del sufrimiento del país con las mujeres y con el catolicismo

Es destacable la secuencia del fugaz reencuentro familiar de Anna (Maja Ostaszewska) y su hija Nika (Wiktoria Gąsiewska) con el esposo y padre, Andrzej, poco antes de que este sea trasladado a un campo de prisioneros soviético, o la que retrata el heroísmo del joven polaco que arranca un cartel comunista y se enamora inmediatamente de una joven que le ayuda a escapar, como ejemplos de la identificación de la patria con la inocencia y la pureza asociada a las mujeres y a los jóvenes.

Una de las secuencias iniciales del filme es fundamental a la hora de reivindicar el catolicismo como clave identitaria polaca. Vemos a Anna y a su pequeña Nika buscando entre varios soldados, asesinados por los ocupantes soviéticos, a su marido Andrzej. Vemos entonces un primer plano de un brazo crucificado; es lo único que queda del cristo que los soviéticos han arrancado de la cruz de una iglesia. La pequeña Nika descubre entonces el abrigo de su padre que parece cubrir el cuerpo de un cadáver. Anna se acerca horrorizada pensando que puede tratarse de su marido, retira el abrigo y descubre el resto del cristo arrancado. La imagen no solo nos anuncia el martirologio futuro de Andrzej, sino que identifica la resistencia polaca frente al comunismo con el marti-

rio de Cristo.

Admiración por las elites nacionales polacas

Hay una escena fundamental que engrandece a las elites polacas. En ella aparece la antigua criada de Anna que vuelve tras la guerra a la casa en la que sirvió, para devolver a su antigua señora el sable del capitán Andrzej que ella misma había escondido por petición de la familia durante la guerra. En la secuencia vemos la nostalgia por la casa, el servilismo e incluso cierta estupidez de la antigua sirvienta frente a la distancia señorial y cortés de Anna. La sirvienta aparece elegantemente vestida y, ante la ayuda que le ofrecen, informa de que su marido (que ha sido partisano) ha obtenido un cargo en el nuevo régimen y de que les va bien (*ahora es diferente*, dice). Si nos fijamos en el plano-contraplano de la conversación, vemos el ligero contrapicado y la mayor distancia cuando la cámara enfoca a Anna, que refuerzan su posición de poder frente al servilismo de la antigua criada. Al marcharse la criada, la cámara toma la posición subjetiva de Anna, que mira desde la ventana. El marido comunista, también vestido como un burgués, junto a un imponente coche con chofer, regaña a su esposa diciendo: *Pensé que te quedarías como camarera… ¡ahora eres tú la dama!* El mensaje político de la escena es objetivamente difícil de tragar. No se puede cuestionar, a tenor del guion, la honorabilidad de estos representantes de la nueva clase dirigente; el marido de la criada estuvo escondido en el bosque y se alistó en el Ejército Popular Polaco, y su esposa regresa conmovida a devolver el sable que ha custodiado diligentemente. Sin embargo, parece que su origen de clase les envilece al hacerles albergar un sentimiento de inferioridad y de resentimiento que les convierte en traidores. Sencillamente, son indignos para representar la identidad polaca.

La traición a la patria y el sentimiento de culpa aparecen también en el personaje del compañero de Andrzej, Jerzy, superviviente casi por azar de Katyń que se ha unido al ejército polaco del nuevo régimen. Tras su encuentro con Anna, a la que informa de

la muerte de su marido y a la que protege tras la indignación de ella al ver en un cine el noticiero en el que se acusa de la matanza de Katyń a los nazis, toma conciencia de que es un traidor y, sin poder soportar su sentimiento de culpa, se emborracha en una cantina militar, recrimina el silencio a sus compañeros de armas y se suicida.

La comprensión hacia el pragmatismo en la colaboración con los soviéticos y las nuevas autoridades socialistas, para preservar la identidad polaca que mencionábamos, la vemos en una escena en la que Agnieszka (M. Cielecka), hermana de uno de los desaparecidos en Katyń, recrimina a su hermana que se haya unido a las nuevas autoridades. La hermana le responde: «Tú no cambiarás este mundo. Podemos permitir que nos deporten o nos maten, o construir tanta libertad como podamos y tanta identidad polaca como podamos». Está claro cuál de los dos personajes conserva la heroicidad, pero el reconocimiento a la voluntad de trabajar por el mantenimiento de la identidad polaca dentro del nuevo sistema es indudable.

Por último, vamos a referirnos a las secuencias finales en las que se representan las ejecuciones. A diferencia del resto del filme, en este caso no se aprecian elementos de estetización de la masacre que atribuyan unas características ideológicas o culturales particulares de los ejecutores y de los ejecutados (más allá del hecho de que algunos de estos últimos rezan y del plano detalle final de la mano de una víctima sosteniendo un rosario), como le hubiera gustado a César Vidal, empeñado en presentar Katyń (y Paracuellos) como formas de matar específicamente comunistas. Por el contrario, nos encontramos con un retrato del carácter burocrático-militar propio de la complejidad organizativa de llevar a cabo ejecuciones masivas. Estas secuencias tienen un valor político universal, poco ideológico a nuestro juicio. Aunque la música (que recuerda a la utilizada por Kubrick en *The Shining*) crea un efecto extradiegético en el que Katyń se convierte, como el Hotel Overlook, en un lugar maldito para los espectadores, no vemos ningún tipo de conflicto ideológico en las secuencias. Los ejecutores actúan como fríos funcionarios sin especial animadversión hacia los oficiales polacos (nada que ver

con los sádicos agentes de la Gestapo o del KGB que hemos visto en tantas películas), los cuales se enfrentan, lógicamente aterrorizados, a un destino al que, con las manos atadas a las espalda y al cuello, no pueden resistirse. Se usan planos cortos con cámara en mano de rápidos movimientos, pero con gran profundidad de campo, que nos permiten ver la organización espacial ordenada de las ejecuciones y retratan eficazmente el reducido contexto de acción de las víctimas y el trabajo de los verdugos; contrapicados desde las fosas para ver cómo van cayendo los cuerpos y cómo la excavadora los cubre finalmente de tierra. Se trata de un conjunto de secuencias muy bien hechas pero, como decimos, poco ideológicas.

Katyń es un magnífico ejemplo para entender la función política mitificadora del cine de memoria histórica, en este caso para apuntalar una identidad polaca muy específica, conformando un tipo de comunidad cultural, como proceso de creación de un nosotros, determinante para la interpretación y justificación política de un presente polaco marcado por el fundamentalismo católico y el carácter ultraconservador de buena parte de su clase dirigente.

A continuación vamos a explicar cómo el cine de los últimos treinta y cinco años sobre la Guerra Civil española, por muy progresista que haya querido ser, está muy lejos de haber contribuido a la *legibilidad*, como decía Žižek, de la historia de nuestro país, en una clave democrática y antifascista.

Vamos a defender que el cine sobre la Guerra Civil es corresponsable de que la memoria histórica en España sigua secuestrada por los discursos reconciliadores del silencio, derivados del espíritu de la Transición en el mejor de los casos y, en el peor, por los discursos legitimadores del franquismo de la derecha española. La memoria democrática antifascista que muchos historiadores y activistas han tratado de recuperar no ha contado con la ayuda que cabría esperar de los profesionales del cine en nuestro país, especialmente de directores y productores, a la hora de representar una de las experiencias históricas más determinantes para entender el presente político español.

CAPÍTULO III

André Malraux bombardeando Burgos: la Guerra Civil española en el cine reciente



[…] al crear la memoria mundial de la Guerra Civil española, la pluma, el pincel y la cámara empuñados en favor de los vencidos probaron ser más poderosos que la espada y el poder de los vencedores.

Eric Hobsbawm

Nuestra guerra en el cine

En 1938 el Gobierno republicano decidió financiar con 700.000 pesetas y 100.000 francos la adaptación cinematográfica de la novela de André Malraux *L'Espoir*. La mitificación de la experiencia militar en defensa de la República de la escuadrilla aérea *España*, capitaneada por el propio Malraux, había funcionado en la novela como propaganda a favor del bando antifascista. Se trataba ahora de llevar a cabo una gran producción cinematográfica que sirviera para favorecer la causa de la República española contribuyendo a conmover a la opinión pública internacional. Según afirma Ferran Alberich (1999), se estimó que su difusión podría contar con 1.800 salas solo en Estados Unidos. La película, finalmente titulada *Sierra de Teruel* (aunque a veces se ha añadido el título de la novela), fue dirigida también por el polifacético Malraux, quien adaptó la novela a un guion cinematográfico junto al escritor antifascista Max Aub.

El rodaje, iniciado en Cataluña, fue extremadamente dificultoso, al llevarse a cabo mientras las tropas franquistas avanzaban y solo pudo terminarse en Francia una vez acabada la Guerra Civil. Aunque el gobierno republicano en el exilio pudo visionar el filme y dar el visto bueno a su exhibición, Francia prohibió su difusión y, tras la ocupación alemana, todas las copias fueron destruidas. Todas menos dos. La primera se salvó milagrosamente de ser des-

truida por los nazis y fue descubierta en Francia en 1945. Su montaje original fue manipulado, antes de que se difundiera, para adaptar la película a las necesidades políticas de la época. La segunda copia salvada, sin que al parecer lo supiese el director, llegó a los Estados Unidos. En España, la película no pudo verse hasta 1977[1].

La malograda *Sierra de Teruel*, entre cuyas virtudes destaca haber anticipado la poderosa estética del neorrealismo italiano con secuencias memorables, no pudo realizar su finalidad de concienciar a la opinión pública mundial. De hecho ha quedado, paradójicamente, como uno de los poquísimos trabajos fílmicos de ficción que pretendieron tomar partido directo, en un sentido puramente propagandístico, por el bando antifascista.

Como vamos a ver, aquella memoria referida por Hobsbawm que se sostuvo en el trabajo de artistas e intelectuales antifascistas de todo el mundo no se encontró en el cine de ficción posterior a la muerte de Franco en el que aparece representada la guerra española.

No es pequeño el número de películas en las que la Guerra Civil aparece como trasfondo o como marco histórico de diferentes tramas, con mayor o menor intención política. Es cierto, además, que el enfoque político de la mayor parte de los filmes normalmente tiene tintes progresistas. En algunas de estas películas, anteriores incluso a la muerte del dictador como *La caza* de Carlos Saura o *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice (ambas producidas por Elías Querejeta), la guerra, y el carácter nacional-católico del fascismo español, tienen una presencia implícita que aparece en forma de traumas, a veces sexualizados, como en *Si te dicen que caí* de Vicente Aranda y en *El mar* de Agustí Villaronga[2] –ambas adaptaciones de las novelas de Juan Marsé y Blai Bonet respectivamente– o más recientemente en la premiada *Pa negre*.

---

[1] Un análisis en detalle sobre los periplos históricos de las dos copias, así como los diferentes montajes, puede consultarse en el texto de Alberich citado, así como en Gubern (2009, p. 173 y ss).

[2] Al respecto de esta última película hay que destacar el trabajo de Bernhard Chappuzeau (2007) donde analiza la forma en que se produce una recuperación de la memoria de la Guerra Civil a través del trauma y la trasgresión que relacionan intergeneracionalmente fascismo, guerra y erotismo, muy en la tradición de Bertolucci, Buñuel o Pasolini.

Hay películas que han tocado aspectos concretos de la guerra y la posguerra desde los dramas personales y familiares derivados de la contienda (*Las largas vacaciones del 36* de Jaime Camino, *Las bicicletas son para el verano* de Jaime Chávarri, *La lengua de las mariposas* de José Luis Cuerda…), películas en las que vemos a los guerrilleros antifranquistas (*El corazón del bosque* de Manuel Gutiérrez Aragón, *Silencio roto* de Montxo Armendáriz, *El portero* de Gonzalo Suárez), otras en las que aparecen distintos momentos de la represión franquista (*Las 13 rosas* de Emilio Martínez Lázaro, *Los girasoles ciegos* de Cuerda o *La buena nueva* de Helena Taberna) y un largo etcétera.

Hemos contabilizado un total de 58 largometrajes de ficción, realizados desde 1977 hasta la fecha, en los que la Guerra Civil aparece de alguna forma. Sin embargo, son muy pocos los que han tratado de construir una representación política de lo que significó la guerra y el fascismo en España. Quizá solo tres de ellos lo tratan de hacer: *La vaquilla* de Luis García Berlanga, *Tierra y libertad* de Ken Loach (inspirada en la novela *Homenaje a Cataluña* de George Orwell) y *Soldados de Salamina* de David Trueba (adaptación de la exitosa novela homónima de Javier Cercas). La reciente *La voz dormida* de Benito Zambrano, sí aborda políticamente el problema del fascismo pero en el contexto de la posguerra.

La vaquilla, con todos los encantos derivados de su comicidad y del afilado sentido de la ironía crítica de Berlanga, no deja de ser una llamada a la reconciliación nacional, presentando la guerra como una desgracia general que sobrepasa a los protagonistas.

Tierra y libertad es, probablemente, lo mejor que se ha hecho, pero los límites de Ken Loach a la hora de buscar escenarios convincentes fuera del mundo social anglosajón (a nuestro juicio tiende a folclorizar demasiado) hacen que esta película hable sobre todo de la Guerra Civil dentro del bando republicano, desde un sesgadísimo prisma orwelliano[3], que no por bien intencionado

[3] La debilidad, en términos de verosimilitud histórica, de esta película ha sido señalada por muchos historiadores como el propio Hobsbawm (2007), Ángel Viñas y Fernando Hernández (2010), Josep Maria Solé i Sabaté (2010), etc. En cualquier caso, es destacable el debate que se produjo en varios números de 1996 de la revista *L'Avenç*, a propósito de esta película y

deja de ser funcional a diferentes tipos de anticomunismo que, desde el lado conservador, justifican el franquismo ante la amenaza estaliniana, y que, desde diferentes perspectivas de izquierdas, se empeñan en mantener visiones legendarias sobre la guerra que la historiografía seria ha desmentido.

Soldados de Salamina, desde otros parámetros estéticos, vuelve a repetir la visión política reconciliadora, desde lo que Ana Luengo califica acertadamente como un paralelismo imparcial (2004, p. 241), no muy distinto del que vimos en *La vaquilla*. La película de Trueba desideologiza la guerra y la desconecta de sus claves históricas. Esta vez la España desangrada pasa de ser simbolizada por la vaca brava muerta en el campo de batalla, a serlo por el pasodoble que Miralles baila con una figura femenina imaginaria. Como dice Hanno Ehrlicher (2007, p. 299), hasta muchos militantes de Falange recibieron con alivio la película.

Al igual que *Katyń* en Polonia, *Soldados de Salamina* fue seleccionada por la Academia para representar a España en los premios Óscar. Sin embargo, mientras que *Katyń* apuntala la formación de una identidad polaca crucial para su presente político, en nuestro país todavía nadie ha sido capaz de construir desde el cine una representación de lo que significó la lucha contra el fascismo en la guerra de España contando con la mejor historiografía sobre el conflicto (Viñas, Aróstegui, Graham, Preston…) además de con la mejor literatura de Aub *(El laberinto mágico)*, Serrano Poncela *(La viña de Nabot)*, Arturo Barea (*La llama*, último volumen de la trilogía *La forja de un rebelde*) o incluso Ramón J. Sender *(Los cinco libros de Ariadna)*.

La excepción a esta tendencia general llegó en 2011 con la notable adaptación que Benito Zambrano hizo de la novela de Dulce Chacón *La voz dormida* pero, como decíamos, ni la novela ni el filme representan la contienda, sino las consecuencias de la derrota del bando antifascista. El filme tiene el indudable mérito

---

de *Libertarias* de Vicente Aranda, en el que participaron historiadores, politólogos y protagonistas como, entre otros, José Álvarez Junco, Gabriel Jackson, Santos Juliá, Paloma Aguilar-Fernández o el que fuera miembro del POUM, Víctor Alba.

(tratándose de una película española) de representar a vencedores y vencidos sin ningún tipo de equidistancia, retratando un país dominado por el terror, la miseria y una represión atroz, y quizá pueda afirmarse que se trata de la película más comprometida con el antifascismo que jamás haya rodado un director español, pero no trata de la Guerra Civil.

Aunque la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) lleva años desenterrando cadáveres de antifascistas asesinados en España, el pacto de silencio que sucedió a la llamada Transición sigue condicionando las representaciones estéticas del pasado franquista. No hay que olvidar que la principal referencia simbólico-identitaria usada por la derecha en España para enfrentarse a la ARMH han sido las continuas alusiones a las ejecuciones de Paracuellos (el Katyń del bolchevismo español como les gusta a Vidal y a toda la corte de propagandistas que le acompaña) en busca de establecer esa equidistancia entre la violencia de ambos bandos que trata de presentar el franquismo como un mal menor, necesario aunque quizá demasiado duradero, para lograr la democracia en España.

No debe haber dudas respecto a cómo corresponde juzgar los crímenes del bando republicano que tanto daño hicieron a la causa antifascista, pero ello no debe llevar a establecer ningún tipo de equivalencia ni a adoptar una ingenua posición de distancia pacifista ante todos los horrores en contextos de guerra. De hecho, bien podría llevarse a la ficción fílmica lo que representaba el Madrid de su Junta de Defensa, precisamente en aquel periodo en el que el gobierno de la República había huido a Valencia y donde el poder, extremadamente disperso, estaba en manos de dirigentes políticos socialistas, anarquistas y comunistas que no habían cumplido los 25 años, y en las organizaciones obreras. En aquel Madrid bombardeado por la Legión Cóndor, plagado de quintacolumnistas y al que llegaban los voluntarios de las Brigadas Internacionales, el poder estaba en manos de los más humildes, de los siempre olvidados por la historia, en una demostración de capacidad de resistencia democrática armada frente al fascismo que jamás ha conocido ningún lugar del mundo. ¿No basta una experiencia como esta para escribir un guion y hacer una película?

Los crímenes en contextos de guerra, por muy entendibles que sean históricamente, no se pueden justificar, pero tampoco borran lo que de valioso tienen ciertos momentos históricos. La Guerra Civil española representa una extraordinaria fuente de imaginarios políticos liberadores, perfectamente activables para la lucha por los significados democráticos en el presente político, que el cine contemporáneo no ha sabido o no ha querido retratar. La importancia política de esta carencia para comprender el presente político de nuestro país es enorme.

El problema de España en el cine como síndrome: *Ispansi*

La recuperación de las libertades en España tras la muerte de Franco abrió grandes esperanzas. Cabía esperar, tras lo demostrado por el cine antifascista que había sido capaz de burlar la censura franquista, un ajuste de cuentas histórico-estético respecto a lo que había representado la Guerra Civil. Pero tal ajuste nunca llegó, e incluso las producciones de directores indudablemente progresistas apostaron por una visión reconciliadora. La mencionada *La vaquilla* de Berlanga es quizá el mejor ejemplo y, junto a *Soldados de Salamina* de Trueba, representa un precedente de *Ispansi*, de Carlos Iglesias.

Ispansi es una auténtica «españolada» en el peor sentido del término. La película de Iglesias, de intenciones progresistas y humanistas, representa una nueva reivindicación de aquel «haga usted como yo y no se meta en política» atribuido al general Franco. Como en los proyectos de Berlanga y Trueba, la historia y la política aparecen como un desastre natural provocado por la irresponsabilidad humana, que pasa por encima de las vidas de los individuos. Todo lo contrario a lo que veíamos en *Katyń.*

En *Ispansi* vuelve a aparecer esa España que fue la vaca muerta con Berlanga y un pasodoble con Trueba. La nación es encarnada ahora por Beatriz/Paula (Esther Regina), que representa a las dos Españas que lo pierden todo –el hijo, la familia y la felicidad– como consecuencia de la irracionalidad paralela y equidistante de los nacionales y los republicanos. Si la identidad de los primeros se

representa por el militar que deja embarazada y abandona a Beatriz y por los valores ultracatólicos de su familia que le obligan a abortar y finalmente a huir, la de los republicanos se manifiesta en tópicos, propios de la extrema derecha, como la persecución religiosa o el sectarismo y la brutalidad propias de los comunistas.

Por *Ispansi* desfila un conjunto interminable de arquetipos y lugares comunes que revolverían las tripas de cualquier espectador con una mínima formación histórica pero que, sobre todo, operan para «despolitizar» (operación ideológica donde las haya) la idea de España. Esta operación ideológica implica identificar la nación española con el amor y la fidelidad (de Beatriz/Paula hacia su hijo y hacia su familia), con la hermandad por encima de las ideas (como en la inverosímil secuencia en la que los soldados de la División Azul ejecutan a un miembro de las SS para salvar la vida a los guerrilleros españoles comunistas), con el sentido del humor castizo asociado a la sexualidad y a la fiesta (en los personajes de Piedad y Rosario o en las sevillanas que bailan los españoles en la casa de los campesinos caucásicos), con la bondad natural española (Piedad –el nombre no es casual– entregando su pañuelo a la muchacha soviético-alemana del Volga que se llevan los rusos) o simplemente con la desorganización entendida como característica de lo español (mientras los rusos son eficaces represores, vemos en el comisario sevillano franquista a un perfecto incompetente).

Como dice Žižek, la lucha por la hegemonía ideológico-política es siempre una lucha por la apropiación de aquellos conceptos que son vividos espontáneamente como apolíticos. En *Ispansi* vemos que España se despolitiza identificándose con la fidelidad y el amor de una madre, la solidaridad entre hermanos por encima de todo, el humor castizo, la piedad, la condescendencia con lo cutre e incluso con el sol ardiente y los ambientes sevillanos, para llevar a cabo la enésima interpretación reconciliadora de nuestra historia reciente. Francisco Franco y Álvaro (el comisario político comunista interpretado por Carlos Iglesias) mueren el mismo día abriendo paso a un futuro de concordia que naturaliza, convirtiendo en espontánea y apolítica, la Transición española, presentándola otra vez poco menos que como un encuentro entre hermanos.

Los elementos estéticos de la película son, como decimos, los de una españolada con un estilo de realización y un nivel interpretativo propios de una teleserie. Daremos algunos ejemplos.

Para representar el estallido de la guerra vemos a Jorge, el falangista hermano de Beatriz, entrando atropelladamente en su casa (siguiendo la estética teatral de muchas telenovelas, entra en la escena abriendo una puerta). Estamos en julio del 36 y Jorge aparece con un golpe en la cara y camisa azul. Sabemos así que el jaleo ha comenzado.

La película abusa además de un exceso de fundidos a negro y de la voz en off así como de varios *flashback* para ajustar la trama. Por otro lado, la tan valorada fotografía del filme no es más que una contraposición entre los paisajes nevados azulados rusos y la luminosidad veraniega española unidos, quizá por la imposibilidad de rodar en Rusia, por los otoñales y primaverales paisajes suizos. Por último, la música de Mario de Benito fuerza en exceso la intensidad emocional del film y no termina de encajar con la trama.

En definitiva, *Ispansi* es una nueva españolada de intenciones progresistas que muestra, otra vez, el conformismo de los cineastas españoles, encantados de asumir y reconvertir el apoliticismo franquista en espíritu reconciliador.

La identidad de estos *ispansi* (españoles) está llena de arquetipos funcionales a una interpretación complaciente y legitimadora de un presente sin memoria de la lucha entre fascismo y democracia. Esta película representa bien el *síndrome* dominante en el cine español sobre la guerra.

El problema de España en el cine como terapia: *Balada triste de trompeta*

«Un payaso con un machete, vas a acojonar a esos cabrones», le dice un capitán de la XI división de Enrique Líster a un Santiago Segura que se reinterpreta a sí mismo combatiendo a machetazos al ejército franquista. «Con dos cojones», insiste el capitán (Fernando Guillén-Cuervo). Así comienza esta provocadora película de Álex de la Iglesia.



Fotograma de la película *Balada triste de trompeta* en el que vemos a un payaso enfrentándose con un machete a soldados del ejército nacional.

Llegados a este punto cabría preguntarse si puede tener valor político una estética cinematográfica que ignora toda verosimilitud histórica. Pensamos que sí, y si hay alguien que ha sabido estetizar lo más sórdido de la identidad española ese es Álex de la Iglesia.

De la Iglesia es el mejor representante de lo que algunos llaman la comedia negra, un tipo de estética que combina el ritmo de Hollywood con el esperpento, el sainete y el landismo. Su habilidad para representar el feísmo español, provinciano, sociológicamente franquista y grotesco, quedó demostrada en filmes imprescindibles como *El día de la bestia* y *La comunidad*. *Balada triste de trompeta* no está al nivel de las citadas, pero presenta elementos muy interesantes. Es indudable que la película tiene incoherencias de guion, así como un exceso de homenajes a sí mismo y al cine español perfectamente prescindibles que no compensa el interesante estilo americano del director, compuesto de buenos efectos especiales, violencia tarantiniana y, en este caso, los volúmenes de la exuberante Carolina Bang.

Es cierto también que la película repite el manido mensaje pesimista de las dos Españas abocadas a la desgracia de enfrentarse y autodestruirse: «la culpa no es nuestra, es de este país», dice uno de los personajes. Si en *La vaquilla* y *Soldados de Salamina* la nación aparecía bien como vaca muerta en medio del campo de batalla,

bien como mujer invisible con la que el soldado baila *Suspiros de España*, en *Balada triste de trompeta* España es la deseada trapecista cuya muerte sella la desgracia de los dos payasos, el triste y el malvado.

Sin embargo, si dejamos a un lado la trama y la pobre visión reconciliadora y nos permitimos disfrutar de ciertos pedazos del filme, nos encontramos con detalles políticamente muy terapéuticos.

Los primeros minutos tienen un efecto arrollador. Tras la espectacular llegada de los soldados del ejército popular republicano al circo, la afirmación del capitán listeriniano («No bastan cojones para ganar la guerra, hace falta disciplina») aporta, desde lo grotesco y lo irónico, más inteligencia sobre los debates en el bando antifascista durante la Guerra Civil que el maniqueísmo orwelliano de Ken Loach en *Tierra y libertad*.

Destaca también el inteligente uso de imágenes históricas reales. Si Loach se valía (como hace Wajda en *Katyń*) del falso documental para dar verosimilitud a su visión de la revolución española, De la Iglesia se atreve con el documento audiovisual real y vemos imágenes del Nodo que contribuyen con gran eficacia al retrato esperpéntico de España. Los noticieros franquistas, vistos por el espectador actual, son la mejor manera de esperpentizar el fascismo (católico y castrense) español.

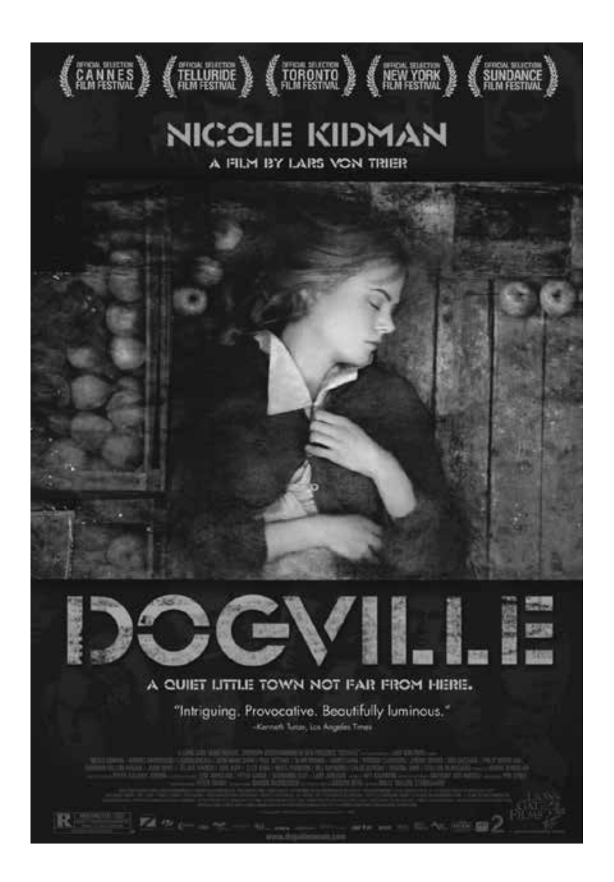
Álex de la Iglesia se atreve además a enseñarnos a los perdedores de la guerra construyendo la cruz de los caídos en un ambiente de estilo camboyano de calaveras y horror. El director bilbaíno se permite además hacer volar en la película al almirante Carrero Blanco. En un *flashback* que nos lleva al clásico de Pontecorvo *Operación Ogro* vemos una escena que, no por irónica, pierde audacia política. El payaso triste (Carlos Areces) se cruza con el comando de ETA V Asamblea que puso la bomba bajo el coche del presidente del Gobierno de Franco y les espeta: «Y vosotros, ¿de qué circo sois?». Si nos fijamos en la imagen fugaz del comando, vemos que la juventud y belleza de sus integrantes contrasta con el feísmo general de los personajes patrios, algo difícil de encontrar en cualquier representación contemporánea (por ficcionalizada que esté) de la lucha armada durante el tardofranquismo.

Hay que destacar, por último, la recuperación que hace De la Iglesia de un mito de la cultura franquista y posfranquista: Raphael. Su *Balada triste de trompeta*, procedente de *Sin un adiós* de Vicente Escrivá, es la mejor manera de sintetizar en clave irónica la impronta del pesimismo regeneracionista en las visiones sobre el pasado de España. «*Balada triste de trompeta* por un pasado que murió, y que llora y que gime como yo… llorando, recordando mi pasado», canta Raphael.

Aunque se trate de un filme de guion deficiente, muy lejano a lo mejor de su director, hay que reconocerle algunos buenos momentos que contribuyen a consolidar un lenguaje estético, entre el esperpento buñuelesco y el sainete a ritmo de *road movie*, más que valioso para representar lo peor de nuestra historia reciente.

CAPÍTULO IV

Agamben en *Dogville*



Quien hace política pacta con los poderes diabólicos que acechan en torno de todo poder.

Max Weber

[…] el proceso civilizador es, entre otras cosas, un proceso por el cual se despoja de todo cálculo moral la utilización y despliegue de la violencia y se liberan las aspiraciones de racionalidad de la interferencia de las normas éticas o de las inhibiciones morales.

Zygmunt Bauman

¿Ordenó usted el código rojo?

«¿Ordenó usted el código rojo?»; así comienza la secuencia crucial de *Algunos hombres buenos* de Rob Reiner. El teniente Daniel Kaffee, interpretado por Tom Cruise, está interrogando al coronel Nathan Jessep, comandante de la base norteamericana de Guantánamo, interpretado por Jack Nicholson.

Hemos seleccionado el siguiente fragmento del diálogo:

Teniente Kaffee.— Coronel Jessep, ¿ordenó usted el código rojo?
Juez Randolph.— No tiene que responder a esa pregunta.
Coronel Jessep.— ¡Responderé a la pregunta! ¿Quiere respuestas?
Teniente Kaffee.— Creo que tengo derecho.
Coronel Jessep.— ¿Quiere respuestas?
Teniente Kaffee.— ¡Quiero la verdad!
Coronel Jessep.— ¡Tú no puedes encajar la verdad! Vivimos en un mundo que tiene muros, y esos muros han de estar vigilados por hombres armados. ¿Quién va a hacerlo?; ¿tú?… ¿usted, teniente? Yo tengo una responsabilidad mayor de la que tú puedas calibrar jamás. Tú lloras por Santiago y maldices a los marines. Tienes ese

lujo. Tienes el lujo de no saber lo que yo sé, que la muerte de Santiago, aunque trágica, seguramente salvó vidas, y que mi existencia, aunque grotesca e incomprensible para ti, salva vidas. Tú no quieres la verdad, porque en zonas de tu interior de las que no charlas con los amiguetes, me quieres en ese muro, me necesitas en ese muro. Nosotros usamos palabras como honor, código, lealtad. Las usamos como columna vertebral de una vida dedicada a defender algo. Tú las usas como gag. Y no tengo ni el tiempo, ni las más mínimas ganas de explicarme ante un hombre que se levanta y se acuesta bajo la manta de la libertad que yo le proporciono, y después cuestiona el modo en que la proporciono. Preferiría que solo dijeras «gracias» y siguieras tu camino. De lo contrario, te sugiero que cojas un arma y defiendas un puesto. De todos modos, ¡me importa un carajo a qué creas tú que tienes derecho!

Teniente Kaffee.— ¿Ordenó el código rojo?

Coronel Jessep.— Hice el trabajo que…

Teniente Kaffee.— ¿Ordenó el código rojo?

Coronel Jessep.— ¡Por supuesto que lo hice, joder!

La siguiente reflexión pertenece a la escena final de *Dogville* de Lars von Trier, en la que Grace (Nicole Kidman) conversa con su padre poco antes de decidir destruir la aldea de Dogville:

Narrador.— Grace se detuvo, y al hacerlo las nubes se abrieron y dejaron pasar la luz de la luna. Fue como si la luz, antes tan compasiva y tenue se negara finalmente a seguir encubriendo al pueblo. Ahora la luz penetraba en cada una de las irregularidades y defectos de los edificios y de las personas. De repente supo muy bien cuál era la respuesta a la pregunta. Si hubiera actuado como ellos, no habría podido defender ninguno de sus actos, ni habría podido condenarlos con suficiente dureza. Fue como si su tristeza y su dolor ocuparan por fin el lugar que les correspondía. No, lo que habían hecho no era suficientemente bueno, y si uno tenía poder para enmendarlo su deber era hacerlo. Por el bien de otros pueblos, por el bien de la humanidad y, por si fuera poco, por el bien del ser humano que era la propia Grace.

Grace.— Si vuelvo a casa y me convierto de nuevo en tu hija, ¿cuándo me otorgarías el poder del que me has hablado?

Padre.— Ahora.

Grace.— Eso significa que también asumiría inmediatamente mi responsabilidad y que tomaría parte en la solución de problemas. Como el problema de Dogville.

Padre.— Podemos empezar por disparar a un perro y clavarlo en una pared debajo de esa farola, por ejemplo. Bueno, a veces sirve de ayuda.

Grace.— No, eso solo asustaría más a la gente del pueblo. Pero no lo convertiría en un lugar mejor, y podría volver a ocurrir si pasara alguien por aquí y pusiera en evidencia su fragilidad. Para eso quiero utilizar mi poder, si no te importa. Quiero hacer que el mundo sea mejor [...] Si un pueblo pudiera desaparecer para beneficiar al mundo sería este.

Padre.— Matadlos y quemad el pueblo.

Grace.— Hay una familia con niños. Que los maten primero y que la madre lo vea. Que los maten uno a uno y que le digan que pararán si puede controlar las lágrimas. Le debo eso. Por desgracia llora con demasiada facilidad.

Padre.— Será mejor que te saquemos de aquí. Me temo que ya has aprendido demasiado.

Mientras en *Algunos hombres buenos* la excepcionalidad aparece como *ultima ratio* de la política, en *Dogville* se nos recuerda que la violencia es el fundamento del poder y, por tanto, la condición de posibilidad de todo proyecto moral. Ambas secuencias sintetizan bien a nuestro juicio el planteamiento agambeniano que entiende la política como excepcionalidad y decisión sobre la vida. Desde aquí se plantea la segunda clave de investigación de este trabajo de análisis político del cine: la búsqueda de la verdad de la política.

En los capítulos anteriores hemos estudiado el cine en tanto que productor ideológico de imaginarios para la gobernanza cultural. Ahora vamos a tratar de completar la proposición gramsciana según la cual lo que hay que resolver es el problema de las relaciones entre estructura y superestructura (Gramsci, 1975). Vamos a buscar esos códigos rojos de *Algunos hombres buenos* y la

violencia de *Dogville* como elementos constitutivos, en tanto que estructura, del orden político. Vamos a buscar la «verdad política» a través de representaciones fílmicas capaces, como decía Rancière, de restituir la realidad, esto es, capaces de devolvernos lo que el visionado ideológico nos esconde.

Para ello vamos a describir el planteamiento de Giorgio Agamben sobre la excepcionalidad soberana como espacio de la decisión política. Le llevaremos a *Dogville*, como apuesta metodológica para buscar «la verdad» (la violencia y la excepción) de las relaciones de poder.

El Estado de excepción

Giorgio Agamben parte de una figura del Derecho romano, el *homo sacer*, para construir su teoría sobre la centralidad de la vida en la política moderna. La vida en el sentido de estricta existencia material es *zoe* o nuda vida, por contraposición a la vida política, el *bios*, propia de los humanos en tanto que habitantes de una comunidad política, distintos del resto de formas de vida (animales o plantas).

El *homo sacer* es un expulsado, un exiliado, un *a[bando]nado/bandido*[1] de la comunidad política. Cualquiera puede matar al *sacer* sin que ello suponga un homicidio o un asesinato, pues el *sacer* es completamente indiferente al Derecho, es simple *zoe*. Que no goce de ninguna consideración jurídica supone que tampoco es posible darle muerte según las formas y rituales prescritos, pues la especificidad del *homo sacer* es, precisamente, la impunidad por darle muerte y la prohibición de su sacrificio (Agamben, 1998, p.

[1] Aunque el bando es una noción crucial en la obra de Agamben no podemos aquí detenernos a examinar su genealogía, polisemia y otras de sus complejidades, además de ciertas dificultades derivadas de su traducción del italiano al castellano. Al respecto aconsejamos la lectura de la nota aclaratoria, de más de seis páginas, del traductor de la edición española que manejamos aquí, Antonio Gimeno Cuspinera (1998, pp. 245-251). En lo que respecta a nuestro trabajo, utilizamos «bando» y sus derivados en los sentidos de norma (orden, precepto) y exclusión (abandono/bandido).

96). El *sacer* no es objeto, por tanto, de ninguna regulación jurídica; no puede ser juzgado ni condenado, ni es sujeto de derecho alguno. En tanto que expulsado de la comunidad política no tiene, al igual que los judíos exterminados por los nazis en los campos de concentración, ningún valor jurídico como ser humano.

Sin embargo, esa exterioridad total del *sacer* respecto a la comunidad política, el hecho de que haya pasado de humano *(bios) a* animal *(zoe)*, es para Agamben el fundamento, el elemento originario, del poder político y de la soberanía. Precisamente la exterioridad del *sacer* es lo que, en última instancia, nos permite comprender su verdadero significado político, a saber, que el poder soberano no puede ser otro que el poder ilimitado de decisión sobre la vida, el establecimiento de quién es *zoe* y quién *bios*.

Como apunta Agamben, hay un enorme vínculo entre la *patria potestas* romana y el poder soberano, esto es, el poder de dar muerte: «El *imperium*… no es más que la *vitae necisque potestas* del padre ampliada a los ciudadanos… el fundamento primero del poder político es una vida a la que se puede dar muerte… que se politiza por medio de su misma posibilidad de que se le de muerte» (Agamben, 1998, p. 115).

Esta identidad entre *patria potestas* y poder soberano aparece representada de manera magnífica en *Algunos hombres buenos* y en *Dogville*.

En la primera de estas películas el poder revela su naturaleza cuando el coronel Jessep ordena el código rojo, prohibido por el reglamento, para eliminar al recluta Santiago. Se trata, insistimos, de una decisión tomada aparentemente fuera del Derecho.

En *Dogville*, la misma identidad aparece cuando Grace pide, precisamente a su padre, el poder que le permite destruir la aldea.

En ambos casos tanto el *sacer* (los expulsados de la comunidad; Santiago y el pueblo de Dogville) como la encarnación del poder soberano (Jessep y Grace) aparecen como dos realidades inseparables que conforman una misma relación que nos hace chocar de frente con la verdad de la política. La decisión sobre la vida y la capacidad de excluir son, por lo tanto, la condición de posibilidad de la soberanía y del poder constituyente, así como de toda lucha en la que el antagonista desafía al poder. El exclui-



Fotograma en el que vemos a Jack Nicholson en *Algunos hombres buenos.*

do del *bios* social, el expulsado, el *otro*, es parte consustancial del poder, tiene un carácter constitutivo del mismo como ya apuntó Said en *Orientalismo*.

Sin embargo, para que esta inseparabilidad se haga visible es necesario, como dice Agamben, el concurso del Estado de excepción (1998, p. 143), que es la máxima expresión del bando (orden/exclusión). Tanto en el filme de Lars von Trier como en el de Reiner se representa de manera muy clara ese Estado de excepción, que no es sino el ejercicio ilimitado del poder de violencia. ¿No es esto sobre lo que incide Grace cuando ordena que maten a los niños primero para que la madre pueda verlo? Ese poder excepcional, incontenible por ninguna norma menor, desnuda la verdad de la política al presentarnos la excepción a través de la cual puede entenderse la regla, ya que solo con el Estado de excepción puede entenderse el Estado de derecho. ¿No es esto lo que le dice el coronel Jessep (más parecido que nadie al general español Rodríguez Galindo) al teniente Kaffee cuando

le recuerda que, para que todos duerman tranquilos, él tiene que guardar la frontera?

Un análisis del cine, para ser político, tiene que buscar por lo tanto la verdadera naturaleza del poder frente a la que ceden todos los derechos, la fuerza capaz de expulsar de la comunidad, la fuerza de convertir al *otro* en *sacer*, el poder soberano que decide sobre la vida.

Es cierto que ese poder suele residir en la institución que históricamente ha condicionado los estudios políticos, el Estado. Sin embargo, como explicaremos en el capítulo en el que analizamos *La batalla de Argel* de Pontecorvo, la lucha política llevada a sus últimas consecuencias ha de asumir necesariamente también una dimensión constituyente, esto es, ser capaz de crear y de sustraerse al mismo tiempo al Derecho. La lucha política es «verdadera» en la medida en que aplica una nueva fuerza soberana ante la cual la vida queda, de nuevo, al desnudo.

La lucha armada representada en el filme de Pontecorvo, como veremos, es precisamente la que convierte al *otro* colonizado en actor político, porque el monopolio de la violencia por parte del Estado se pone en cuestión. Cuando el coronel Mathieu, en *La batalla de Argel*, recuerda a los periodistas que para que Argelia siga siendo francesa la tortura es imprescindible, está afirmando la verdadera naturaleza del poder, a saber, el Estado de excepción, la guerra, la capacidad de ejercicio de la violencia sin más límites que la voluntad del soberano *(Argelia debe ser francesa)*, por definición independiente del Derecho en la medida en que es su fuente. Es exactamente lo mismo que plantea Ben M'hidi, el líder del FLN, cuando explica, en una secuencia memorable a la que nos referiremos, que atacan con bombas indiscriminadas a los colonos porque no disponen de otro material militar suficientemente eficaz para intimidar a Francia.

Esta noción de «verdad política» asociada al ejercicio del poder soberano implica asumir una interesante advertencia de los editores de *Lenin reactivado. Hacia una política de la verdad* en el capítulo introductorio del libro. Como allí señalan, frente a la ideología predominante del compromiso, la verdad política, por definición, es siempre unilateral (Budgen, Kouvelakis y Žižek, 2010, p. 7).

James Bond, uno de los mitos del cine popular americano de la Guerra Fría, fue muy importante para la formación de los imaginarios geopolíticos del mundo occidental. Sin embargo, lo que más nos interesa del agente del MI6 es que representa nada menos que la excepcionalidad permanente en la defensa de la seguridad del «mundo libre». Con su *licencia para matar*, el personaje de Ian Fleming, como cualquier servicio secreto, simboliza la esencia de la soberanía mucho mejor que todos los poderes constituidos del Estado juntos, precisamente por encarnar, sin máscaras, la excepcionalidad.

Hannah Arendt, a partir de aquel *fiat iustitia et pereat mundus* (que se haga justicia y desaparezca el mundo), discute el problema de la verdad y la política (2003, pp. 240 y ss.) de una forma que parece llevarnos a dilucidar qué es la ética en política.

En un trabajo reciente, Javier Franzé diferenciaba entre la ética clásica (la ética del poder, planteada tanto por Platón y Aristóteles como por la tradición judeocristiana como derivación de la ética individual) y la ética política de Maquiavelo y Weber (la búsqueda del bien colectivo, no siempre compatible con la ética individual) analizando *The Sweet Hereafter* de Atom Egoyan. En esta película se contraponen el principio de ética individual (conocer la verdad sobre las circunstancias en las que se produjo el accidente de un autobús escolar) y la ética política (no investigar el accidente para proteger al conjunto de la comunidad de su autodestrucción). Como afirma Franzé, *«el criterio de actuación ético en la política es que males menores evitan males mayores»* (2010, p. 59). Es lo que Weber llamaba, en *La política como vocación* (1919), la ética de la responsabilidad que implica que el político debe responder de las consecuencias de sus acciones.

Este es el principio que fundamenta la «licencia para matar» de James Bond.

Pareciera así que la verdad en política es lo que, desde la ética política, se asume ocultar para proteger el bien colectivo, esto es, los códigos rojos que garantizan que la frontera esté protegida, como reivindica Jessep, o la destrucción de Dogville para que el mundo sea mejor, como reivindica Grace.

Sin embargo, si afinamos la mirada observamos que el problema de la verdad no es un problema específicamente ético, ya que puede haber tantas éticas como programas políticos que justifiquen diferentes y contradictorios bienes que proteger. El problema de la verdad política no es la causa (ideológica) por la que se nos oculta, sino qué tipo de relación de poder la oculta. Lo verdaderamente importante es, en última instancia, quién tiene el poder para plantear la eticidad política de sus acciones.

Eso es lo que tenemos que buscar en el análisis político del cine, más allá de nuestra repugnancia o admiración por Jessep (o por Galindo). No importa que consideremos a James Bond un criminal o un defensor del mundo libre; no importa si el mundo es mejor sin Dogville o no. Lo importante es qué tipo de relaciones de poder les permiten la acción política, la decisión soberana sobre la vida. Ahí es donde está la política. Como dice provocadoramente Žižek, «lo que tienen en común un verdadero leninista y un político conservador es el hecho de que ambos rechazan la irresponsabilidad… Al igual que un auténtico conservador, un verdadero leninista no teme pasar a la acción» (1999, pp. 236, 377)[2]. Lo que uniría a Weber y a Lenin no son sus finalidades políticas, sino su asunción de que la política es tomar decisiones.

Arendt relata una anécdota del todo apropiada a este respecto. Nos habla de una conversación en los años veinte entre Clemenceau y un representante de la República de Weimar a propósito de cómo establecerían los historiadores del futuro las responsabilidades por el estallido de la Primera Guerra Mundial. El viejo estadista francés afirma al final: «Sé con certeza que no dirán que Bélgica invadió Alemania» (Arendt, 2003, p. 251). La ironía de Clemenceau no es más que otra prueba de que la verdad política y la historia poco tienen que ver con la ética; solo se explican a través del poder.

Como nos dice Agamben, las reglas de la política no descansan sobre un proyecto ético que busque el bien de la comunidad (por mucho que este proyecto exista), sino en el poder sobre la vida de la autoridad soberana. Lo importante de James Bond no es que

---

[2] Citado en Callinicos (2010, p. 23).

mata por el mundo libre, sino que tiene, efectivamente, licencia para matar. Por eso Chantal Mouffe tiene razón cuando denuncia cómo «el enfoque racionalista dominante en las teorías democráticas nos impide plantear cuestiones cruciales [por eso es preciso] señalar la deficiencia central del liberalismo en el campo político: su negación del carácter inerradicable del antagonismo» (2007, pp. 16-17), a saber, las relaciones de poder.

El hombre-lobo de Hobbes y su estado de naturaleza que Agamben analiza en detalle (1998, pp. 135 y ss.) no son situaciones ajenas o previas a una comunidad política basada en el consentimiento o en el otorgamiento de poderes al soberano (el fundamento de la ética política), sino su excepción, su antagonismo y, por lo tanto, su fundamento. El hombre-lobo (humano reducido a animal), el *sacer*, el migrante, el colonizado, la mujer construida por el heteropatriarcado, el *otro*, son por tanto la clave para entender, en tanto que antagonistas del poder, la política.

Agamben iniciaba sus reflexiones sobre la noción de soberanía a partir de la paradoja schmittiana según la cual el soberano está tanto dentro como fuera del ordenamiento jurídico (1998, p. 27). El soberano de Schmitt está defendiendo la frontera como Jessep, destruyendo Dogville como Grace, tiene licencia para matar como James Bond y asume la tortura como táctica procesal necesaria para que Argelia sea francesa. Y es que Schmitt nos enseña que la soberanía es, ante todo, una potencia de poder exterior al Derecho, pues no se puede obligar a la excepción a ajustarse a la ley (Schmitt, 1985, p. 6)[3].

Cuando Judith Butler se refiere al «movimiento del ejercicio del poder desde formas de acción como conjunto de derechos [normas jurídicas] hacia conjunto de reglas discrecionales e incluso arbitrarias [soberanía]» (Butler, 2004, p. 62) está describiendo nada menos que el proceso de desenmascaramiento del poder, que es gobierno antes que (y para poder ser) jurídico. Tal desenmascaramiento es lo que busca nuestro análisis político del cine.

Tanto la tradición judeocristiana de la ética clásica como los planteamientos liberales que pretenden la desvinculación ascética

---

[3] Citado en Hirst (2011, p. 25)

del espíritu (la ideología) de los vínculos histórico-sociales –llegando así a distinguir «un reino de la razón separado del reino del cuerpo» (Agamben, 1998, p.191)– se empeñan en no querer ver el poder que nos enseña Schmitt. Por eso *Dogville* y *Algunos hombres buenos* nos devuelven a un Schmitt (2002) que denuncia cómo el pensamiento liberal evade o ignora la política.

Como propone Chantal Mouffe, hay que volver a Schmitt contra sí mismo (2007, p. 21), esto es, hay que rescatar al Schmitt que entiende el significado de lo político como ejercicio del poder, el Schmitt que reconoce al soberano destruyendo Dogville y ordenando el código rojo, el Schmitt que sabe quién está detrás de cada asesinato de James Bond.

Los discursos hegemónicos sobre la política se empeñan en enmascarar su naturaleza estableciendo dicotomías entre el bien y el mal. Basta ver cómo se ha representado en el cine el periodo nazi en Alemania como máxima expresión del mal construyendo imaginarios que lo despolitizan, ocultando la esencia política del nazismo como dispositivo de reorganización del capitalismo perfectamente viable en el marco de la modernidad, como señalaba Bauman (1998). Pero, como dice Laclau, «solo podemos condenar el fascismo si lo vemos como una de las posibilidades internas inherentes a nuestras sociedades, no como algo que está fuera de toda explicación racional» (2005, p. 310). Y es que, como vimos en la valiente película de Stephen Daldry *El lector* (basada en la novela homónima de Bernhard Schlink), el nazismo está lejos de ser tan solo una fantasmática condensación del horror. Lo que Arendt (1999) llamó banalidad del mal y que Bauman aceptó «como resultados legítimos de la tendencia civilizadora y una de sus constantes posibilidades» (1998, p. 37) son posibilidades perfectamente viables de la política moderna.

El profesor de Derecho que interpreta Bruno Ganz en la película de Daldry dice: «Creemos que la sociedad se rige por algo que llamamos moralidad, pero por lo que en realidad se rige es por la ley». ¿La ley? Ahora sabemos cómo analizar políticamente esta reflexión y podemos decirle al personaje de Ganz que el Derecho no es más que la voluntad racionalizada del soberano, como demostraron precisamente los juristas del Tercer Reich con

Schmitt a la cabeza, al asumir como fuente primaria del Derecho el mandato del *Führer* y hacer así permanente el Estado de excepción. Esta es la verdad de la política que el cine, a veces, nos permite ver.

CAPÍTULO V

Fanon en *Apocalypse Now*



También a nosotros, los europeos, nos están descolonizando; es decir, están extirpando en una sangrienta operación al colono que vive en cada uno de nosotros…

Jean-Paul Sartre

Disparando sobre el Patrol Boat

El manifiesto «Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo» de Fernando Solanas y Octavio Getino (1969) comenzaba, no por casualidad, citando a Fanon. Hay que descubrir, hay que inventar, decían sus autores llevando la reflexión fanonista a su propuesta estética.

En este capítulo y en el próximo vamos a realizar un análisis comparativo entre la forma de representar al *otro* colonizado en *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (una magnífica adaptación cinematográfica de la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*) y en *La batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo. Para ello vamos a usar algunos elementos del clásico de Frantz Fanon *Los condenados de la tierra*, uno de los primeros libros de referencia de los estudios poscoloniales. Aquella obra representó un enorme desafío teórico y político para la izquierda de los países del centro, una izquierda que no había terminado de calibrar la importancia de elementos como la etnia y la cultura nacional a la hora de entender los caracteres de las luchas anticoloniales en la periferia, así como las formas de construcción de la hegemonía política en países cuyas estructuras económicas definían un escenario de acción completamente diferente respecto al de los países del centro. Fanon fue capaz de cuestionar con lucidez los defectos de ciertas

tradiciones del pensamiento de origen europeo (y en especial de un cierto tipo de marxismo), cuyo punto débil radicaba precisamente en no terminar de ver los límites que el propio *lugar de enunciación* representa para el trabajo teórico.

Si la biografía de un aventurero como Conrad fue clave para entender *El corazón de las tinieblas* y determinar el contexto y las circunstancias desde las que escribía (el lugar de enunciación), la vida y la lucha política de Fanon resultan también determinantes para saber contra quién y desde dónde parten sus ideas. El pensamiento de Fanon se convirtió en fuente de inspiración para cineastas comprometidos políticamente en todo el mundo y, en especial, como no podía ser de otra forma, en los países periféricos.

Fanon fue un hombre negro, nacido en la isla caribeña de La Martinica (colonia francesa todavía hoy dependiente del Estado francés) en 1925, en una familia de clase media, lo que le permitió cursar estudios secundarios y ser alumno de Aimé Cesaire. El autor de *Discours sur le colonialisme* y *Toussaint Louverture; la Révolution française et le problème colonial* se convertirá con los años en la principal influencia en el pensamiento político de Fanon. Tras la ocupación alemana de Francia, durante la Segunda Guerra Mundial, La Martinica estuvo bajo el control del gobierno colaboracionista de Vichy. En este periodo, Fanon conoció de cerca el racismo y los crímenes de las tropas francesas. Escapó de La Martinica y logró unirse a las fuerzas francesas de liberación, combatiendo en África y Europa, donde fue herido y condecorado tras destacarse en el combate. Sin embargo, Fanon sufrió junto a sus camaradas caribeños la depuración y«repatriación» de los combatientes no blancos de su regimiento, una vez las tropas aliadas atravesaron el Rin. Más tarde regresaría a Francia, donde estudió psiquiatría bajo la dirección del exiliado antifascista catalán Francesc Tosquelles, uno de los creadores de la psicoterapia institucional que será la segunda gran influencia en el pensamiento de Fanon junto a Aimé Cesaire. Después se trasladó a Argelia para trabajar como psiquiatra. Allí Fanon se convirtió en un cuadro político y en una referencia intelectual determinante para el Frente de Liberación Nacional argelino en su lucha contra Francia.

Posteriormente llegaría a ser embajador del gobierno provisional argelino en Ghana.

Los condenados de la tierra, centrada precisamente en la lucha de liberación argelina contra la ocupación francesa, es probablemente la obra más influyente de Fanon, tanto para los estudios sobre el colonialismo como para los movimientos de liberación nacional. Este libro fue además una fuente de inspiración para buena parte de los grupos que practicaron la lucha armada desde los años setenta, tanto en países del centro como de la periferia. Alí Shariati en Irán, Steve Biko en Sudáfrica, el líder de los Panteras Negras Huey Newton en Estados Unidos, los líderes de la Rote Armee Fraktion de la República Federal Alemana y del IRA en Irlanda del Norte o el propio Ernesto *Che* Guevara, entre otros, reconocieron en Fanon una referencia política fundamental.

El pensamiento de Frantz Fanon, inmerso como dice Wallerstein (2004, p. 40) en el marxismo europeo a la vez que crítico con este, es una valiosa herramienta para poner en cuestión las representaciones del *otro* que presentan como culturalmente superior al «yo/nosotros» colonizador. En *Los condenados de la tierra*, tomando África y, en particular, el caso argelino como objetos de análisis, Fanon describe los caracteres de las subjetividades hiperexplotadas de las regiones periféricas colonizadas (los parias, los *otros* por excelencia) y estudia su potencial revolucionario. Al analizar la estructura de clases en el mundo colonial y partiendo de su experiencia política en Argelia, Fanon señala algunas de las claves estratégicas para la emancipación en el contexto de las luchas de liberación nacional. En el pensamiento de Fanon, emancipación, visibilización y lucha armada forman parte de una misma gramática.

Como decía Immanuel Wallerstein en 1979, más de 15 años después de la muerte de Fanon y de la publicación de *Los condenados de la tierra*, «releerle a la luz de la historia de los movimientos revolucionarios durante el siglo xx nos debería llevar a un análisis más detallado de las realidades de la estructura de clases» (2004, p. 47). El auge, en los últimos treinta años, de los estudios culturales y poscoloniales nos parece que ha reactualizado esta cuestión fanonista de la alteridad y de la subalternidad de los condenados.

Nuestro objetivo aquí es que la sombra del pensamiento de Fanon aparezca como recurso para analizar políticamente las representaciones coloniales en el cine. Llevándole a la Patrol Boat del capitán Willard y a los monólogos del coronel Kurtz en *Apocalypse Now* sobre la guerra, la humanidad y la civilización, Fanon nos hará percibir la presencia muda de un *otro* colonizado e invisibilizado que, sin embargo, podremos ver como verdadero sujeto político en la película de Gillo Pontecorvo. Y es que, como vamos a explicar, mientras que en el filme de Coppola se nos presenta al *otro* con un carácter subalterno que deja todo el poder de definición de la realidad al observador-narrador occidental, en la película de Pontecorvo el *otro* aparecerá en una posición de poder derivada de la lucha político-militar contra el colonialismo.

Como veremos, el tipo de estetización de la violencia política que lleva a cabo Pontecorvo hace que el antagonista establezca un diálogo real, en términos políticos y culturales, con su enemigo. Ese diálogo de la violencia de *La batalla de Argel*, precisamente al presentar el conflicto en clave antagónica, altera la unidireccionalidad de la representación que vamos a ver en *Apocalypse Now*.

No se nos escapa que, a la hora de plantear el análisis comparativo de estas dos películas, se presentan ciertas dificultades que derivan de las diferencias estéticas, narrativas y de contexto de ambas. Mientras que el trabajo que Pontecorvo es, como detallaremos después, poco menos que un documento de historia política, la película de Coppola tiene mucho de investigación psicoanalítica. En cualquier caso, intentaremos demostrar que hay elementos suficientes para construir nuestro análisis comparativo de estas dos obras. De hecho, si las superponemos, pueden recordar el enfrentamiento de Jean-Paul Marat y el Marqués de Sade en la espléndida obra teatral de Peter Weiss (que Peter Brook llevaría también a la pantalla), donde el individualismo nihilista de Sade se enfrenta al pensamiento revolucionario de Marat. ¿Kurtz y Willard frente a Ben M'hidi y Mathieu? Veremos que sí.

Hay, en cualquier caso, un elemento de partida claro para este análisis comparativo, y es que ambas obras han influido de manera notable en las representaciones que hoy nos hacemos del colonialismo y de las guerras de liberación nacional, y son objeto, además,

de análisis habitual en los estudios poscoloniales, como prueba la enorme bibliografía disponible al respecto.

Como hemos señalado, Gramsci fue uno de los primeros en plantear la importancia de la cultura como conjunto de dispositivos generadores de hegemonías y de consensos, y como terreno, por lo tanto, de lucha política. Con su masificación desde la segunda mitad del siglo xx, el cine adquirió un enorme valor de representación política a la hora de estetizar y de construir mentalidades sobre procesos históricos y políticos fundamentales. De hecho, como decíamos, las guerras han sido uno de los fenómenos históricos más representados fílmicamente.

Por eso a nadie le extrañaría que el cine bélico influya en la manera en que piensan las guerras los propios militares. Probablemente millares de soldados estadounidenses han visto *Apocalypse Now* como recreó Sam Mendes en *Jarhead*[1], con una interesante escena de cine dentro del cine donde los soldados animan, como en un espectáculo deportivo, el ataque de los helicópteros que hacen sonar la «Cabalgata de las valquirias» de Wagner en la mítica escena del filme de Coppola. Sin embargo, es menos conocido que el Pentágono organizó una proyección de *La batalla de Argel* el 27 de agosto de 2003 para los oficiales norteamericanos destinados en Irak. En la octavilla que convocaba a la proyección se podía leer: «Cómo ganar la batalla contra el terrorismo y perder la guerra de las ideas. Niños disparando a soldados, mujeres poniendo bombas en cafeterías. Pronto toda la población árabe construye un loco fervor. ¿Suena familiar? Los franceses tienen un plan que funciona tácticamente pero fracasa estratégicamente. Para entender por qué, ven a ver esta película» (citado en Kaufman, 2003). No deja de resultar impresionante el reconocimiento de los militares estadounidenses del valor político, a la hora de presentar la realidad y pensar cómo intervenir en ella, del trabajo de un director comunista obsesionado estéticamente por la *dictature de la vérité* (Pontecorvo, 1970, p. 25); todo lo contrario al cine de Hollywood. Fanon empieza a disparar.

---

[1] Se trata de una discutible película sobre la Guerra del Golfo repleta, sin embargo, de homenajes al mejor cine bélico.

La destreza fílmica de Coppola a la hora de adaptar (que nada tiene que ver con transformar una novela en guion) *El corazón de las tinieblas* de Conrad permite una serie de omisiones en los diálogos de *Apocalypse Now*, muy bien compensadas, sin embargo, por la construcción de la atmósfera en la película. Tanto la novela como el filme nos presentan un desplazamiento geográfico y psicológico hacia diferentes tipos de profundidades río adentro.

En la novela la narración contiene muchos elementos de la biografía de Conrad. Como en otras obras, Charles Marlow es el *alter ego* del propio Conrad. La estructura de *framed narrative* (historia dentro de una historia), además de sus elogiados logros estilísticos, permite plantear las cuestiones de la alteridad y de la representación desde los diferentes lugares (Londres y el río Congo) en los que transcurren las narraciones del protagonista.

En la versión fílmica de Coppola, la estructura narrativa es lógicamente distinta, pero el director desarrolla las claves de la historia –en particular la representación del *otro*– de manera muy similar a Conrad. Coppola fue particularmente brillante a la hora de extraer los elementos esenciales del texto, lo que le permitió jugar libremente con el contexto y la estructura narrativa que, como venimos diciendo, no tienen por qué coincidir en una película y en una novela para que estemos ante *la misma* representación por medio de lenguajes estéticos diferentes.

Las variaciones de ambas historias respecto a la localización (Vietnam en vez del Congo), al tiempo histórico (la intervención neoimperialista de los Estados Unidos en Vietnam durante la Guerra Fría frente al colonialismo europeo en África a finales del siglo XIX), al contexto y la vida de los personajes (un capitán del ejército americano frente a un capitán de barco a sueldo de una empresa colonial belga, el Kurtz coronel frente al Kurtz comerciante de marfil, etc.) son secundarias respecto a los temas fundamentales. De hecho, pocas veces una novela ha podido llevarse al cine de manera tan fiel como *El corazón de las tinieblas* (a diferencia de la versión de Kubrick del clásico de Nabokov que analizaremos después, donde el director hace una historia totalmente distinta).

Tanto la película como la novela requieren una lectura capaz de deconstruir las intenciones políticas más explícitas, aparentemente críticas con el colonialismo. Estas apariencias las encontramos incluso en algunos de los estudios sobre estas obras que ejemplificaremos con el prólogo de la traductora de la novela en la edición en castellano de Alianza que hemos leído. Allí se dice que Conrad critica, «con amarga ironía, los excesos de la civilización occidental en su colonización de estas tierras primitivas» (García Ríos, 2005, p. 10). La traductora, probablemente de manera inconsciente, revela ese racismo implícito a la mirada occidental que identifica colonias y colonizados con el primitivismo. Fueron precisamente este tipo de elementos implícitos los que permitieron al escritor nigeriano Chinua Achebe (1977) denunciar el trasfondo racista de la novela de Conrad en un texto que se convirtió en un clásico para los estudios poscoloniales.

Estos mismos elementos implícitamente racistas veremos que aparecen también en la película de Coppola, donde la crítica a los horrores de la Guerra del Vietnam no oculta una arrogante y autosuficiente representación del «yo/nosotros» occidental-colonial frente a un *otro* que, en el mejor de los casos, merece compasión.

Comencemos analizando la escena en la que el coronel Kilgore (Robert Duvall), tras repartir cartas de póquer entre los caídos enemigos, regaña a sus soldados por no asistir a un combatiente vietnamita. El diálogo es el siguiente:

Kilgore.— ¿Qué es esto, qué es esto?

Soldado.— Está muy jodido, lo único que le retiene las tripas es la cacerola.

Kilgore.— ¿Y qué tienes que decir ahora?

Traductor survietnamita.— Es un sucio vietcong, mató a mucha gente nuestra, que beba agua del arrozal…

Kilgore.— ¡Fuera de aquí antes de que te patee el culo! ¡Dame esa cantimplora! ¡Un hombre valiente que lucha reteniendo sus tripas puede beber de mi cantimplora!

Soldado.— Coronel, creo que uno de esos marinos es Lance Johnson, el surfista.

Kilgore.— ¿Dónde? ¿Aquí? ¿Estás seguro?



Robert Duvall interpreta al coronel Kilgore en *Apocalypse Now*.

Cuando Kilgore se entera de la presencia del surfista, deja de prestar atención inmediatamente al combatiente herido y el agua de su cantimplora se derrama.

La ironía inteligente de la secuencia es incuestionable, pero su enorme valor estético no oculta la forma en que se representa al combatiente vietnamita, al que ni siquiera escuchamos y al que apenas vemos (sabemos que parece pedir agua por sus gestos y por el traductor survietnamita). Cuando en la secuencia se pasa del plano general al plano medio, solo vemos a Kilgore, mientras que en el plano general anterior el combatiente solo aparecía como parte del contexto, como una sombra confusa que sirve para proyectar –con toda la ironía que se quiera– tanto el reconocimiento del valor por parte del excéntrico y carismático Kilgore como su indiferencia final. Solo hay un emisor, solo hay un rostro cuando el plano se cierra. El combatiente vietnamita no es más que un complemento.

Toda la autocrítica que queramos ver, tan habitual por otra parte en el cine estadounidense sobre la guerra que perdieron, no oculta el narcisismo continuo e insufrible de un monólogo que pretende, a toda costa, hacernos empatizar con las experiencias de los militares americanos en Vietnam (el yo/nosotros de la mirada occidental-colonial otra vez) y sus dramas personales derivados de aquellas. Prueba de lo que decimos es que Coppola dijera en una

entrevista: *«mi película no es sobre Vietnam, es Vietnam»*[2]. Un Vietnam, eso sí, sin vietnamitas.

Este Vietnam de *Apocalypse Now* es ante todo una terapia, el exorcismo de un sentimiento de culpa que, de nuevo, nos invita a colocar en plano a Frantz Fanon, esta vez como psiquiatra. Se trata del Fanon del quinto capítulo de *Los condenados de la tierra* que escribe sobre las consecuencias psicológicas de la guerra para los militares y los torturadores franceses en Argelia; páginas más que valiosas que podrían servir para una exploración ulterior de los personajes atormentados y enloquecidos que el cine estadounidense sobre Vietnam tanto ha popularizado, pero que nos recuerdan la absoluta invisibilización del antagonista. ¿Qué hay del significado de la guerra para los vietnamitas?

Veamos ahora la intervención más recordada de Kilgore en la película. Se trata de la escena del napalm posterior al bombardeo de los helicópteros.

Con un ligero movimiento de acercamiento de la cámara hacia Robert Duvall que, sin embargo, no nos hace perder la perspectiva del asalto y del bombardeo, vemos al coronel Kilgore decir:

> Kilgore.— ¿Hueles eso? ¿Lo hueles, muchacho?
> Soldado.— ¿Qué es?
> Kilgore.— Napalm, hijo; nada del mundo huele así. Me encanta el olor del napalm por la mañana. Una vez durante doce horas bombardeamos una colina y cuando acabó todo, subí. No encontramos ni un cadáver de esos chinos de mierda. Que pestazo el de la gasolina quemada. Aquella colina olía a… a victoria.

Veamos ahora lo que dice el coronel Walter Kurtz (Marlon Brando) en la famosa secuencia sobre el horror:

> Recuerdo que cuando estaba en las fuerzas especiales… parece que han pasado mil siglos… fuimos a un campamento a vacunar a unos niños. Dejamos el campamento después de vacunarlos a todos contra la polio. Un viejo vino corriendo, lloraba, sin decir nada. Re-

---

[2] Citado en Cowie (1990, p. 130).

gresamos al campamento. Ellos habían ido y habían cortado todos los brazos vacunados. Vimos allí un enorme montón de bracitos. Y recuerdo que yo… yo lloré también como… como una abuela. Quería arrancarme los dientes, no sé lo que quería hacer. Y me esfuerzo por recordarlo, no quiero olvidarlo nunca, no quiero olvidarlo. Entonces vi tan claro, como si me hubieran disparado, disparado con un diamante, con una bala de diamante en la frente, y pensé: Dios mío, eso es pura genialidad, ¡es genial! ¡Tener voluntad para hacer eso! Perfecto, genuino, completo, cristalino… ¡puro! Y entonces me di cuenta de que ellos eran más fuertes porque podían soportarlo: no eran monstruos, eran hombres, tropas entrenadas. Esos hombres que luchaban con el corazón, que tenían familia, hijos, que estaban llenos de amor, habían tenido la fuerza, el valor, para hacer eso. Si contara con diez divisiones de hombres así, nuestros problemas se resolverían en poco tiempo. Se necesitan hombres con principios que al mismo tiempo sean capaces de utilizar sus instintos, sus instintos primarios para matar. Sin sentimientos, sin pasión, sin prejuicios, sin juzgarse a sí mismos. Porque juzgar es lo que nos derrota.

Como vemos, el *otro*, al que se identifica con los «instintos primarios para matar», es solo un sujeto pasivo de la reflexión sobre sí mismo del que tiene el poder de enunciar. Como ha señalado Žižek (2006),

la figura de Kurtz no es un recordatorio de cierto pasado bárbaro, sino el resultado necesario del poder occidental en sí mismo. Kurtz era un soldado perfecto y como tal, a través de su sobre-identificación con el sistema de poder militar, degenera en los excesos que el propio sistema tiene que eliminar. Lo que nos dice en última instancia *Apocalypse Now* es que el poder genera sus propios excesos que deben ser eliminados mediante una operación que imita lo mismo que se combate. La misión de Willard, asesinar a Kurtz, no existe en ningún documento oficial, «nunca ocurrió» como señala el general que informa a Willard[3].

[3] Citamos por la versión del libro disponible en internet. El fragmento corresponde al capítulo 6 de *Ego Ideal and Superego: Lacan as Viewer of Casablanca*.

Los planos simbólico, mítico y psicoanalítico de la novela de Conrad aparecen también en la película donde, como decimos, el tercer plano se refuerza para compensar las carencias del monólogo interior del capitán Willard (Martin Sheen) respecto al capitán Marlow de Conrad.

Examinemos estas dimensiones. Como vamos a ver, todas ofrecen el mismo tipo de (no) representación del antagonista.

El plano simbólico

La novela de Conrad presenta un continuo contraste entre luz y oscuridad. Las luces del Londres civilizado iluminando el Támesis, mientras el barco de Marlow aguarda zarpar, contrastan con la oscuridad del río Congo (que es el que se identifica en la novela aunque no se mencione expresamente), el cual representa la fuerza amenazante de la selva tenebrosa que se ha apoderado del alma de Kurtz.

El juego constante con las luces y las sombras en el texto no es solo una técnica estilística; implica también la representación de dos mundos, el civilizado a pesar de su crueldad y sus contradicciones, y el primitivo prehumano. Como señalaba Chinua Achebe (1977), Conrad elimina al africano como factor humano y presenta el continente como metafísico campo de batalla de los europeos.

Este plano simbólico que contrapone claridad y oscuridad se aprecia en la descripción deshumanizada de los africanos que aparece en la novela: «… Una figura negra se levantó y dio unas zancadas con sus largas piernas negras a través del resplandor, al tiempo que agitaba unos largos brazos negros» (Conrad, 2005, p. 120). El efecto creado por el autor al insistir en el color de los brazos y las piernas de una «figura» (de las que no se especifica ni el sexo) identifica toda la carga simbólica de la oscuridad con el cuerpo del colonizado.

En *Apocalypse Now* encontramos también numerosos ejemplos en el mismo sentido. En la escena del concierto en la que llegan en helicóptero (y se marchan) las bailarinas *playboy* vemos una isla de civilización (luminosa) rodeada por la oscuridad de la selva. La reflexión de Willard que cierra la escena habla por sí sola: «la idea

que Charlie (el Vietcong) tenía del *rock and roll* era arroz frío y carne de rata».

Hay otras secuencias fundamentales del filme que van en esta misma dirección, como la de los soldados surfeando (aquí es donde el coronel Kilgore dice: «Charlie no hace surf») o las secuencias «resucitadas» (que aparecen en la versión de la película de 2001; *Apocalypse Now Redux*) en las que aparecen los De Marais, la familia de colonos franceses.

Las secuencias del encuentro de Willard y sus hombres con los De Marais fueron eliminadas de la primera versión y recuperadas en la versión «redux». Son, aparentemente, la parte más anticolonialista del filme. Se nos presenta a una familia de colonos franceses, una suerte de últimos de Filipinas que defienden los restos del imperio colonial, desde su pequeña parcela de «civilización».

En la secuencia de la cena (en la que, por cierto, solo el capitán Willard acompaña a la familia mientras sus hombres ocupan una mesa aparte) encontramos elementos muy interesantes en el discurso de la decadente familia de colonos franceses, en especial, las evocaciones a la humillación francesa en Dien Bien Phu. Uno de los miembros de la familia espeta a Willard: «Ustedes, americanos, después de la guerra japonesa… su presidente Roosevelt no quería que los franceses se quedaran en Indochina. Ustedes, americanos, inventaron el Viet Minh». Y otro miembro de la familia confirma: «Sí señor, el Vietcong lo inventaron los americanos».

El diálogo podría tener diversas interpretaciones; ¿se trata de una crítica al papel americano en Vietnam comparándolo con el colonialismo francés?[4]. Incluso si así fuera, el civilizadísimo a la vez que onírico encuentro sexual entre Willard y la mujer francesa (Aurore Clément) no deja de ser una afirmación de la identidad cultural occidental. Aparece de nuevo el yo/nosotros del coloniza-

[4] Tal vez esta fuera la única interpretación posible en el ambiente ideológico mundial de los setenta en el que se rodó la película, pero, a día de hoy, basta pensar en las expulsiones de gitanos en Francia o las leyes que en dicho país exigen que los maestros franceses y los libros de texto para escolares reconozcan el papel positivo del colonialismo francés, para darnos cuenta de que las ideas de los colonos de la película de Coppola tienen hoy mucha aceptación en Francia.

dor en la forma del civilizadísimo, a la par que exótico, erotismo de la secuencia.

El plano mítico

Respecto a los elementos míticos del filme, nos encontramos con una construcción de la idea de «lo primitivo», entendido como etapa asociada a la evolución humana, que está lejos de ser inocente o un simple territorio común, como se deducía del fragmento del prólogo del libro de Conrad que citábamos. La representación de Kurtz, tanto en la novela como en la película, convertido por su carisma en monarca de una masa de seres primitivos, es el mejor ejemplo de la representación de la superioridad de colonizador.

Esta forma de vincular el desarrollo cultural con la evolución biológico-racial construyó, desde los estudios de Herbert Spenser, lo que se conoce como darwinismo social. De este modo, la Ilustración europea se dotaba de un concepto chovinista de progreso que establecía una línea evolutiva desde el «primitivismo» hacia la civilización ilustrada. Esta construcción ideológica de la idea de evolución en los planos social, cultural y hasta biológico-racial no solo impregna toda la cultura occidental del conocimiento, como demostró Edward Said, sino que forma parte también de muchas tradiciones críticas del pensamiento, incluidas ciertas corrientes del marxismo ortodoxo o eurocéntrico que Fanon tanto criticó.

Sin embargo, asumir esto no implica que estemos ante un problema de orden epistémico derivado de cosmovisiones civilizatorias diferentes, por mucho que algunos estudiosos como Walter Mignolo lo planteen así, empeñados en secuestrar a Said y a Fanon. Por el contrario, de lo que se trata es de asumir la necesidad de analizar las bases ideológico-políticas que informan la representación fílmica y que, como dice Said, están constituidas aparentemente «por ideas no políticas; esto es, ideas eruditas, académicas, imparciales y suprapartidistas» (2008, p. 31) que acaban por justificar un conjunto de dispositivos de dominación y de explotación colonial.

Como escribía el pensador palestino, «nadie ha inventado un método que sirva para aislar al erudito de las circunstancias de su vida, de sus compromisos (conscientes o inconscientes) con una clase, con un conjunto de creencias, con una posición social o con su mera condición de miembro de una sociedad» (2008, p. 31). Está claro que Joseph Conrad era un hombre de su tiempo que no leyó a Franz Boas, quien demostró que no hay relación necesaria entre raza, lengua y cultura, y, seguramente, la principal aspiración artístico-política de Coppola era explorar el subconsciente estadounidense. Sin embargo, como decíamos en otro lugar, «para entender la subalternidad en términos socio-raciales, lo que hoy nos queda esencialmente es una polarización entre blancos y no blancos, y no porque la raza caucásica (en especial los varones) y sus dispositivos culturales de raíz judeocristiana estén en lo más alto de una suerte de pirámide biológica, sino porque el desarrollo del capitalismo histórico hizo de Europa su centro de comando» (Iglesias Turrión, 2007, p. 265).

El plano psicoanalítico

La novela de Conrad hace una exploración interior de Marlow a través de su continua comparación con la locura de Kurtz. Quizá sea este el plano más desarrollado por la película en la construcción del personaje que representa Marlon Brando y en el ambiente de misterio mítico y «primitivo» que le rodea.

El psicoanálisis, tan influyente en el cine estadounidense, aparece de manera clara en el filme, a través de la lucha que se presenta entre un *ello*, identificado con un estado premoral y precivilizado que encarna el Kurtz devorado por la selva (su propio *ello* y, según se nos quiere decir, el de todos nosotros; eso que llama *instintos primarios de matar*) y un *super-yo* que se identifica con Willard en su lucha por no caer en las tinieblas de sí mismo (el peligro constante de la selva tenebrosa y amenazante).

Como escribía Freud, «el ello es totalmente amoral; el yo se esfuerza en ser moral y el super-yo puede ser "hipermoral" y hacerse entonces tan cruel como el ello [Willard asesinando a ma-

chetazos a Kurtz] (1983, p. 43)[5]. En la película, Willard representa el *super-yo* adentrándose en el interior del *ello* (Kurtz) para acabar con él.

¿Puede plantearse entonces que *Apocalypse Now* es una película anticolonialista? A partir de los años sesenta, con el auge de las luchas de liberación nacional en todo el mundo, la novela de Conrad empezó a interpretarse en clave antiimperialista (las alusiones de Marlow al Imperio romano facilitaban esta interpretación) y podría parecer que la versión de Coppola quiere ir en esta dirección. Sin embargo, incluso si aceptamos que la película presenta los horrores de la guerra, el colonizado sigue ausente. Solo aparece, en el mejor de los casos, como mero sujeto pasivo de la compasión o de la autodegradación del colonizador.

El «horror» en el monólogo de Kurtz no es más que la conclusión de una introspección narcisista que poco o nada nos dice del *otro* que, aparentemente, lo produce.

Es cierto que, desde ciertos estándares, ni la película de Coppola ni la obra de Conrad que la originó son explícitamente procolonialistas, pero quedarnos ahí sería como decir que carece de sentido analizar la construcción social y cultural de la masculinidad y la feminidad en el cine anterior a la irrupción de los estudios de género. Por eso creemos que tiene sentido analizar el trabajo de Coppola, independientemente de su incuestionable valor estético, demostrando que representa al *otro* de forma racista.

Por el contrario, como vamos a ver a continuación, la estética de Pontecorvo sí descoloniza, en los términos defendidos por Sartre, al llevar al antagonista al centro del conflicto político.

El horror ahora no será un viaje interior hacia las tinieblas, sino la certeza de que solo la violencia tiene el poder de establecer eso que llamamos valores universales. Y es que el horror, como sabía Robespierre, es muchas veces la verdad de la política.

---

[5] En la teoría psicoanalítica el *ello* representa básicamente nuestra parte inconsciente contenedora de las pasiones, el *yo* nuestra exterioridad racional y el *super-yo* o «ideal del yo» el reino de la conciencia moral, que Freud identifica con la idea del padre que se construye en la infancia. Véase Freud (1983 [1923]).

CAPÍTULO VI

Bertolt Brecht en *La batalla de Argel*



> *Todos los estadounidenses sacarían algún provecho si vieran* La batalla de Argel, *obra maestra que, a pesar de haber sido coproducida por un exdirigente del Frente de Liberación Nacional (FLN), describe con clínica imparcialidad la crueldad que anidaba en todos los bandos y elude las intenciones moralizantes y manipuladoras que a menudo contaminan el arte político.*
>
> Álvaro Vargas Llosa

Una estética política

Esta película de Gillo Pontecorvo y Franco Solinas es una de las obras maestras del cine político y quizá la referencia más importante de lo que los argentinos del Grupo Cine Liberación, Fernando Solanas y Octavio Getino, llamaron «tercer cine». Como señala John Hill, el tercer cine identificaba un emergente cine político distinto del de Hollywood, el «primer cine», y del europeo, el «segundo cine» (Hill, 1997, p. 139). La estética política que encontramos en *La batalla de Argel* fue, de hecho, una de las referencias fundamentales para entender el movimiento de cine latinoamericano de Raymundo Gleyzer (el cine de base), Tomás Gutiérrez Alea (el cine revolucionario cubano), el *cinema novo* de Brasil o el cine indianista de Jorge Sanjinés en Bolivia.

La película narra algunos episodios de la guerra de independencia argelina que trascurren en la capital, Argel, en un contexto de enfrentamiento político-militar asimétrico entre la organización clandestina del Frente de Liberación Nacional y unas autoridades francesas que pronto recurrirán a unidades militares de elite para poder enfrentar el desafío de los patriotas argelinos.

El filme tiene influencias de diferentes escuelas realistas (desde el neorrealismo italiano hasta el *cinéma vérité* francés, pasando por el realismo socialista soviético) hasta el punto de rozar una estética muy cercana al documental. De hecho, la película de Pontecorvo puede considerarse, en muchos sentidos, como un documento histórico. Más que ante una película susceptible de análisis político, estamos ante un análisis político de lo que significa una guerra de liberación nacional desde la ficcionalización fílmica. Prueba de lo que decimos son testimonios como el del general Paul Aussaresses, veterano de la Guerra de Argelia, que reconoce que la obra de Pontecorvo representa los acontecimientos tal y como sucedieron[1].

Con un estilo hiperrealista, *La batalla de Argel* explica la violencia política derivada del contexto de enfrentamiento entre el FLN y las fuerzas de ocupación francesas. Tanto la forma de representar las tácticas insurgentes del FLN como los dispositivos de contrainsurgencia franceses (especialmente los interrogatorios mediante torturas) buscan que el espectador comprenda *políticamente* el conflicto.

En *La batalla de Argel* no encontramos una estetización heroica de la violencia como en *Apocalypse Now*, ni la obscenidad *snuff* al estilo Haneke en *Funny Games*, ni nada que se parezca a la violencia irónica de Tarantino *(Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction…)*, ni siquiera formas más logradas de representar la violencia social (*La Haine* de Kassovitz o *Amores perros* de González Iñárritu). En la película de Pontecorvo, por el contrario, la violencia aparece delimitada exclusivamente por sus caracteres políticos.

Recordemos las secuencias del bombardeo con helicópteros de *Apocalypse Now*. Es imposible no reconocer la belleza del trabajo de Coppola. La suya es una de las obras maestras del cine bélico de todos los tiempos, pero es un tipo de estetización que no solo glorifica la cultura occidental asumiendo su grandeza incluso a la hora de representar un bombardeo con música de Wagner, sino que intenta despolitizar la representación al hacerla independien-

[1] El testimonio puede verse en el filme documental de Marie-Monique Robin *Escadrons de la mort: L'École française*.

te (al darle un valor estético independiente) del conjunto de la historia y su contexto.

Pensemos ahora en la terrible secuencia de *Funny Games* de Haneke en la que un matrimonio, tras ser torturado, asiste al asesinato de su hijo pequeño. Haneke deja quieta la cámara en un plano general interminable que transmite una espantosa sensación de realidad. Pero ¿es esta una manera hiperrealista de tratar estéticamente la violencia? A nuestro juicio, no. Se trata, por el contrario, de una imitación del *snuff* y de la pornografía, que sin duda puede tener valor estético a la hora de condicionar radicalmente las reacciones físicas del espectador (exactamente igual que en el cine porno), pero que no tiene nada que ver con la *realidad* de la violencia. Si la pornografía construye dispositivos audiovisuales para la masturbación, la violencia de Haneke en *Funny Games* produce horror y náusea en el espectador a través de un tipo de empatía catártica, de identificación, que hace al público sentir, pero que no le hace pensar. Es exactamente el tipo de estética que Bertolt Brecht combatió para crear una estética política que permitiera al espectador la distancia (el extrañamiento) imprescindible para tener una visión general, de contexto, para poder entender y juzgar políticamente. Esa estética de la explicación política que buscaba Brecht mediante el *gestus* de sus actores aparece en el estilo documental de *La batalla de Argel*, permitiéndonos entender el contexto de la violencia y comprender las claves políticas de la guerra de liberación argelina.

Que la película fuera censurada en Francia y que haya sido utilizada por los militares norteamericanos para aleccionar a sus oficiales, a pesar de la filiación política comunista de su director y de su mensaje, son buenas pruebas del inmenso valor político de *La batalla de Argel.*

Fruto de un trabajo de documentación e investigación de dos años, junto a un magnífico elenco de actores argelinos no profesionales, la película de Pontecorvo, rodada íntegramente en blanco y negro, contiene escenas de un realismo impresionante para retratar la vida cotidiana, los disturbios y las aglomeraciones de gente, tanto en la *casbah* de Argel (el casco histórico amurallado habitual en muchas ciudades árabes) como en el barrio europeo.

La música desempeña también un papel político fundamental en la representación de la violencia (se usan las mismas melodías como trasfondo tanto en los padecimientos de las víctimas civiles francesas como en los de las argelinas, escapando del maniqueísmo habitual de los productos audiovisuales de intencionalidad política) y se incluyen piezas musicales argelinas, algo que contrasta con la banda sonora de *Apocalyse Now*, estrictamente occidental (desde la «Cabalgata de las valquirias» de Wagner que señalábamos hasta el inicio y el fin de la película con *The Doors*).

Tanto los atentados contra civiles franceses como la tortura, empleada de manera sistemática y organizada por los paracaidistas franceses en los interrogatorios a los sospechosos de pertenecer al FLN, se presentan sin ninguna pretensión de dramatización concebida para golpear el estómago del espectador. Por el contrario, la violencia se presenta tal y como es, como realidad si no inevitable, al menos sí totalmente «razonable», comprensible políticamente en un contexto de guerra asimétrica.

Como le hubiera gustado a Brecht, se trata de que el espectador piense, no de que sienta. Como veremos al referirnos a los comentarios del coronel Mathieu (que representa a dos personajes históricos reales, el general Massu y el coronel Bigeard, jefes de los paracaidistas que intervinieron en Argelia) y a los del jefe del FLN arrestado y «suicidado» por los militares franceses, Mohammed Larbi Ben M'hidi (interpretado por el propio Saadi Yacef, que fue el jefe militar del FLN en Argel y que participó en la producción del filme), los diálogos de la película aportan claves políticas fundamentales de la guerra.

En *La batalla de Argel* los colonizados adquieren visibilidad como pueblo a través de una violencia política que no es más que la expresión, real y cruda, de las contradicciones del colonialismo descritas por Fanon. La violencia política de la lucha anticolonial que vemos en el filme hace que el *otro*, el colonizado, establezca un diálogo con el colonizador. El otro ya no es la representación de nuestro *ello* freudiano desinhibido, primitivo y brutal, ya no es la representación de una fase anterior de la evolución humana, sino el producto histórico de un sistema social; la consecuencia de las relaciones de opresión con el colonizador. En la película de Pontecorvo el colo-

nizado empieza a hablar por sí mismo cuando es capaz de oponer un poder real (violento, soberano) frente al poder que le oprime.

Cuando el *otro* comparece en rueda de prensa

La batalla de Argel plantea el problema de la dominación colonial de manera completamente distinta a *Apocalypse Now*. En la película de Coppola (al igual que ocurría en la novela de Conrad) la presentación de la cara más espantosa del colonialismo no oculta un cierto sentimiento, a veces incluso autocomplaciente, de superioridad cultural al apostar por un tipo de estética que, como veíamos, hace invisible al colonizado. En el filme de Pontecorvo, por el contrario, veremos que se representan escenarios que, sin ocultar el horror de la guerra, presentan al *otro* como sujeto que adquiere voz y pensamiento mediante la lucha armada, como antagonista político que cuestiona el lugar de enunciación hegemónico.

Mientras que el filme de Coppola nos presentaba al colonizado con un carácter subalterno que reserva para el observador-narrador occidental la facultad de representar y de llevar a cabo un juicio moral, en el trabajo de Pontecorvo y Solinas el antagonista aparece en una posición de poder derivada de la lucha armada contra el colonialismo. Y es que solo cuando el antagonista es capaz de infringir un daño real a su enemigo puede situarse en el mismo plano y convertirse en actor político.

La dignificación del antagonista aparece, en toda su crudeza, en la secuencia de la rueda de prensa del líder del FLN arrestado, Ben M'hidi, pero también en la secuencia siguiente en la que quien responde a las preguntas es el coronel Mathieu, jefe de las fuerzas militares francesas desplegadas en Argelia.

Examinemos el diálogo:

Periodista.— Señor Ben M'hidi, ¿no encuentra un poco vil utilizar los cestos y las bolsas de sus mujeres para transportar los explosivos que matan a tantos inocentes?

Ben M'hidi.— ¿Y a usted no le parece más vil lanzar sobre los pueblos indefensos las bombas de napalm que hacen diez veces más

víctimas inocentes? Claro, si tuviéramos unos aeroplanos para nosotros sería más cómodo. Deme sus bombarderos y nosotros le dejaremos nuestros cestos.

La decisión sobre la vida para entender la política aparece en toda su crudeza. Al plantearse como parte beligerante cuyas prácticas no difieren respecto a las de un Estado, el FLN se convierte en Estado, asume la decisión soberana, es decir, se convierte en un actor equivalente a su adversario[2]. ¿Hay una forma más radical de alterar el poder geográfico de la enunciación?

Cuando el coronel Mathieu es interpelado por los periodistas vemos que asume esta dimensión soberana del poder de su adversario.

El coronel explica que los paracaidistas utilizan torturas en los interrogatorios no por odio o por crueldad, sino por necesidades políticas. El reconocimiento de esto pone al descubierto no solo el poder de la resistencia argelina, sino la verdad política del colonialismo como régimen de dominación basado en la violencia.

Veamos ahora la conversación de Mathieu con los periodistas en la secuencia de la rueda de prensa en la que le preguntan por los métodos de interrogatorio:

PRIMER PERIODISTA.— Coronel Mathieu, se ha hablado mucho en estos últimos tiempos no solamente de los éxitos obtenidos por los paracaidistas, sino también de los métodos que serían utilizados por los mismos. ¿Usted puede decir algo al respecto?

CORONEL MATHIEU.— El éxito es el resultado de esos métodos. Lo uno presupone lo otro y viceversa.

SEGUNDO PERIODISTA.— Perdone, coronel, tengo la impresión de que quizá por un exceso de prudencia mis colegas insisten en formular las cuestiones de una manera indirecta, a las que no puede usted contestar sino elusivamente. Pienso que sería mucho mejor

---

[2] No hay que ser demasiado perspicaz para darse cuenta de que esta explicación de las expresiones más brutales de la violencia política ha creado escuela. Algunos dirigentes del Movimiento de Resistencia Islámica *Hamás* han utilizado el mismo argumento al ser interpelados sobre la inmoralidad de los atentados suicidas en la lucha contra Israel.

llamar a las cosas por su verdadero nombre. Si se habla de torturas, que se hable de torturas.

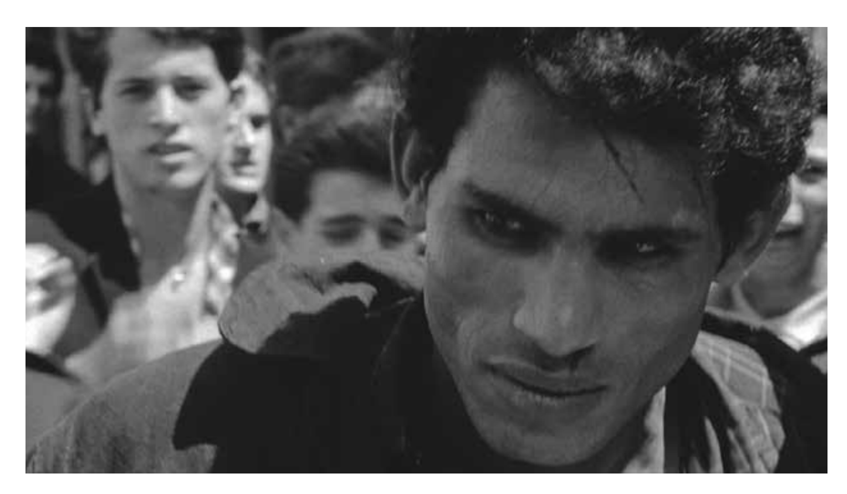
Coronel Mathieu.— ¡Entendido! ¿Y usted no va a hacer ninguna pregunta?

Segundo periodista.— Las preguntas ya han sido hechas. Solo querría unas respuestas más exactas, nada más.

Coronel Mathieu.— Vamos a intentar ser exactos. La palabra tortura no aparece en nuestros diccionarios. Siempre hemos hablado de interrogatorio como único método válido en una operación policial dirigida contra una banda de desconocidos. Por su parte, el FLN pide a sus miembros, en caso de captura, mantener el silencio durante 24 horas. Después pueden hablar. La organización ha tenido el tiempo necesario para inutilizar cualquier información dada por ellos. Y nosotros, ¿qué tipo de interrogatorio deberíamos elegir? ¿El utilizado por los tribunales que por un delito de homicidio dura varios meses?

Segundo periodista.— La legalidad no es siempre cómoda, mi coronel.

Coronel Mathieu.— Y quien hace explotar las bombas en lugares públicos, ¿respeta la legalidad? Cuando le hicieron esta pregunta a Ben M'hidi, recuerden lo que contestó. No, señores, créanme, es un círculo vicioso. Y podríamos discutir durante horas sin llegar a conclusiones. Porque el problema no es este. El problema es: el FLN nos quiere echar de Argelia y nosotros queremos quedarnos. Ahora bien, a mí me parece que con matices distintos estamos todos de acuerdo en que debemos quedarnos. Y cuando comenzó la rebelión no había siquiera matices distintos. Todos los periódicos, incluso los de izquierda, pidieron que fuera sofocada. Nosotros hemos sido mandados aquí para eso. Y nosotros, señores, no somos ni locos ni sádicos. Los que hoy nos dicen fascistas olvidan el apoyo que muchos de nosotros dimos a la Resistencia. Los que nos dicen nazis no saben que entre nosotros hay supervivientes de campos de concentración alemanes. Somos soldados y tenemos el deber de vencer. Por lo tanto, para ser exactos, ahora les hago yo una pregunta: ¿Francia debe quedarse en Argelia? Si siguen contestando que sí, tienen que aceptar todas las consecuencias necesarias.



El rostro del *otro* en *La batalla de Argel*.

La película recibió algunas críticas por presentar al coronel Mathieu, a la vez que justificador de la tortura, como un oficial con un pasado político-militar antifascista, de maneras educadas que demostraba además su nobleza al manifestar admiración y reconocimiento por el adversario:

> Por mi parte, le diré que de Ben M'hidi he podido apreciar la fuerza moral, la inteligencia y el apego que ha demostrado a sus ideales. Por ello, aun recordando el peligro que representaba, no dudo en rendir homenaje a su memoria.

A propósito de estas críticas, Franco Solinas declaraba en una entrevista que querían presentar a Mathieu como elegante y culto precisamente porque la civilización occidental no carece ni de elegancia ni de cultura (2004, p. 32). Todo lo contrario respecto al descenso a los infiernos de la locura de Kurtz en *Apocalypse Now* que nos aleja, mediante una nebulosa de mitos y un autoanálisis paranoico (del que el *otro* es, como decíamos, un mero instrumento pasivo), de la materialidad de la existencia humana y política del colonizado. En esa omisión o invisibilización de los sujetos subalternos reside precisamente el racismo de la obras de Coppola y de Conrad.

Por el contrario, Pontecorvo presenta tanto a Ben M'hidi como a Mathieu con discursos y formas sosegadas que permiten al espectador entender las claves de la continuación de la política por otros medios. Ben M'hidi y Mathieu son de hecho, en *La batalla de Argel*, la *verdad* política.

CAPÍTULO VII

David Harvey en *Amores perros*



El capitalismo ha producido las condiciones para el ascenso de los modos de pensar y funcionar posmodernos.

David Harvey

Viaje en avión a la posmodernidad

Quizá el primer cineasta que percibió, desde una ironía sin límites, el antiparadigma posmoderno fue Luis Buñuel en su *Simón del desierto*.

En aquel mítico mediometraje que se ha convertido en una pieza de culto, Buñuel nos presenta a Simón el Estilita. Los estilitas eran monjes cristianos que pasaban una vida de oración y penitencia sobre una plataforma colocada sobre una columna, permaneciendo allí durante años e incluso hasta la muerte. El estilita de Buñuel aparece firme en su columna resistiendo las diversas tentaciones del diablo (una deliciosa Silvia Pinal) que se le aparece con diferentes formas sin lograr su objetivo de apartar a Simón de sus certezas y su fe.

De pronto, un avión de pasajeros surca el cielo y el diablo se lleva a nuestro estilita a un mundo en el que su fe y sus certezas carecen ya de sentido; Nueva York, una ciudad-mundo postindustrial en la que el santo, junto a la diabólica Pinal, se ve ignorado por todos en una ruidosa discoteca (¿el infierno?). El Buñuel que había sabido escandalizar burlándose de la religión asume que la sociedad avanza en un sentido que ya no le permite escandalizar a nadie. Buñuel se da cuenta de que en los nuevos tiempos la moral, tenga la base que tenga (religiosa o laica, conservadora o revolucionaria), se ha desmoronado. En esta sociedad, los santos (como los revolucionarios) se convierten en personajes patéticos y, de

esta forma, terminamos viendo a Simón el Estilita como el clásico tipo antisocial y amargado que no sabe divertirse en una discoteca de la que no le permiten salir («tendrás que aguantar hasta el final», le dice el diablo en una sugerente profecía fukuyamista porque «el final» nunca termina). Este mundo carente de los sentidos clásicos que presenta Buñuel es un mundo posmoderno.

David Harvey define la posmodernidad, precisamente, como la veneración de los fragmentos (2007, p. 138). En el planeta posmoderno todo cambia según cómo y desde dónde se mire. No existe una sola realidad, sino tantas realidades como perspectivas de aproximación a las mismas se planteen. En la posmodernidad no hay sitio para ninguna verdad universal; las verdades universales, por otra parte, no serían sino las bases ideológicas de los sistemas totalitarios. En la posmodernidad no hay sitio ni para santos, ni para héroes, ni para guerrilleros como vemos en *Amores perros.* Ni siquiera hay sitio para la política como proyecto moral.

La posmodernidad cuenta además con sus propios estilos y estéticas que impregnan el arte, la literatura y la cultura popular en general.

Sin embargo, Harvey entiende que la producción de lo heterogéneo y de lo efímero responde a una lógica histórica de acumulación del capital fundamentada en lo que el autor británico llama destrucción del espacio por el tiempo o «compresión espaciotemporal». El desarrollo de los transportes y de las tecnologías de la información y de las comunicaciones (recordemos que es un avión de pasajeros lo que el diablo usa para llevarse a Simón del desierto a Nueva York) ha sido una de las claves de expansión geográfica del capitalismo que en sus periodos de máxima aceleración, cuando el espacio se percibe más pequeño, cuando las distancias se reducen al mínimo, provoca cambios en las mentalidades y una sensación de pérdida de referentes.

Pero esas sensaciones culturales no son para Harvey más que la consecuencia del propio funcionamiento del capitalismo cuyos resultados, como si se tratase del trabajo de un alfarero que moldea algo llamado a ser una figura de barro, son imposibles de definir del todo, pero cuya mecánica o lógica de funcionamiento puede desentrañarse.

Para Harvey, los ambientes posmodernos no son sino la consecuencia del paso de los modos de producción fordistas a los modos de producción flexibles, en los que las identidades (las formas en que las comunidades se ubican en el espacio y en el tiempo) se redefinen por completo.

Cabría pensar por ello que la posmodernidad no es compatible con la estética política del distanciamiento, con el plano general que nos permite desentrañar una lógica de la política en tanto que conjunto de relaciones desiguales. Lo posmoderno sería incompatible con Brecht y con Eisenstein, salvo que hubiera forma de percibir esa lógica del capital. Para Harvey, la lógica del capital puede identificarse, entendiéndola como la forma de trabajar del alfarero.

Lo que aquí defendemos es que en *Amores perros* la lógica del capital y su configuración geográfica de los espacios urbanos se percibe como pegamento social de las historias y los personajes de la película.

Fragmentos en una ciudad-mundo

Amores perros es la primera entrega de la «Trilogía de la muerte» de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga, que completan *21 gramos* y *Babel.* Reconocida como una de las grandes obras maestras del cine latinoamericano reciente, la película es capaz, desde su localismo mexicano, de hacer un retablo de las consecuencias sociales del capitalismo neoliberal en América Latina. En la película, la lógica del capital aparece como la base estructural de los personajes y las situaciones posmodernas de la historia.

El filme presenta un México Distrito Federal como ciudad-mundo, como totalidad sociogeográfica capaz de representar a un tiempo las particularidades del DF y de un México fin de siglo marcado por más de setenta años de dominio del PRI, y de una América Latina poscolonial y neoliberal tras el éxito de la contrarrevolución conservadora y el fracaso de los proyectos políticos emancipadores.

Quizá junto a *La haine* de Mathieu Kassovitz, *Amores perros* es una de las mejores representaciones fílmicas de la geografía política del capitalismo posmoderno, en la que centro y periferia aparecen como realidades interdependientes, en una magistral construcción narrativa tejida con un ritmo trepidante.

Los planos y los movimientos de cámara, las actuaciones, la perfección de los diálogos y una banda sonora extraordinaria terminan de hacer de esta película una obra que conjuga inteligencia y accesibilidad.

La trama de la película parte *in media res* de un choque de coches que cruza tres historias que, superpuestas, forman un rizoma de relaciones de clase. Las historias se entretejen a través de «el Chivo» (Emilio Echevarría), personaje principal que da unidad a la trama, cuya biografía sintetiza el fracaso de los proyectos revolucionarios de la izquierda latinoamericana de los setenta y la victoria atroz del neoliberalismo.

La historia de Octavio (un memorable Gael García Bernal), Susana (Vanessa Bauche) y Ramiro (Marco Pérez) es la de una familia de clase trabajadora urbana que habita un barrio humilde. La principal característica de esta familia es su desvinculación del trabajo como forma de acceso al bienestar y a la dignidad. Susana, una joven mamá adolescente, vive con su marido (Ramiro), un dependiente de supermercado que completa sus ingresos llevando a cabo atracos, y con su suegra. Octavio tratará de seducir a la esposa de su hermano y escapar con ella. Pero la única forma de hacerlo es ganar dinero «peleando al perro» (que también es de su hermano, aunque, como en el caso de Susana, solo se preocupe por él Octavio). El dinero, omnipresente en todo el filme, aparece como la única puerta hacia las aspiraciones puramente individuales de los personajes, como la única realidad tangible. Pero el dinero no se puede obtener del trabajo, sino del crimen, la violencia y la traición. Las peleas de perros no son sino la metáfora de unas relaciones sociales basadas en el peor darwinismo social capitalista.

La siguiente historia es la de Valeria (Goya Toledo) y Daniel (Álvaro Guerrero), que representan un mundo burgués de mentira y superficialidad, sostenido frágilmente por el sótano oscuro lleno de ratas de su departamento donde se pierde Richie, el *Yorkshire*

terrier de Valeria. Ella es una modelo estúpida, pura exterioridad vacía, poco más que una imagen publicitaria, pero Daniel abandonará a su familia para irse con ella. En el departamento que comparten no vemos nada más que revistas y fotografías de ella, al igual que en el inmenso cartel publicitario visible desde la ventana en el que, de nuevo, solo aparece su imagen. Para Daniel, maduro y adinerado jefe de una revista del corazón, Valeria no es más que el intento de encarnación de un modelo ideal (publicitario) de belleza, que quiere poseer a toda costa. Pero Valeria, después del accidente, terminará perdiendo una pierna y ya solo será la nada.

La tercera historia es la de los medio hermanos Gustavo Garfias (Rodrigo Murray) y Luis Miranda (Jorge Salinas), que representan, de alguna forma, el reflejo burgués de Ramiro y Octavio. Pero también su mundo de oligarcas, lleno de privilegiados espacios privatizados, está regido por el dinero y las aspiraciones individuales que priman sobre cualquier elemento de identidad colectiva. De hecho lo colectivo, en *Amores perros*, está representado por la familia como espacio de significado derrotado por lo individual. También entre ellos se imponen la traición y el asesinato.

«El Chivo» es el personaje que une las tres historias. Es un antiguo profesor, militante de la izquierda revolucionaria, que dejó a su esposa y a su hija para convertirse en guerrillero y hacer un mundo mejor que compartir con ellas. Derrotado, tras varios años en la cárcel, termina convertido en sicario a sueldo de los ricos que se matan entre ellos (Luis y Gustavo), gracias a la mediación del policía corrupto que le capturó. La degradación de su aspecto es el retrato más cruel de la derrota y el fracaso de la izquierda revolucionaria, en un hombre que ya solo es capaz de mostrar ternura hacia sus perros. El intento de recuperación de su hija y el encuentro con su propio pasado a través del asesinato del marido de su exmujer, así como la llegada de Cofi/Negro (el perro de pelea de Octavio), solo le devolverán una parte de integridad para volver a ser Martín Ezquerra. Sin embargo, el horizonte que se le abre será negro (el nombre que pondrá a Cofi), como vemos en el fundido a negro con el que termina la película.

Respecto a la violencia en la película, muchos quisieron ver en ella la larga sombra de Tarantino. Sin negar ninguno de los méri-



Imagen de «el Chivo», un asesino a sueldo.

tos del director de las geniales *Reservoir Dogs* o *Pulp Fiction*, ya le gustaría a Tarantino estar al nivel de González Iñárritu a la hora de estetizar la violencia. En *Amores perros*, la violencia no es irónica ni gratuita, sino una representación (que además no abusa apenas de planos desagradables) de la violencia social a través de una estética hiperrealista que nos presenta la verdad histórica y estructural de la ciudad-mundo.

Amores perros consigue, en definitiva, que veamos la lógica del capital que Harvey describe como el vínculo entre los fragmentos propios de la posmodernidad y nos recuerda que, en la violencia consustancial de la metrópolis capitalista, el amor es siempre perro.

CAPÍTULO VIII

Judith Butler en *Lolita*



La regulación de la sexualidad ha estado sistemáticamente vinculada al modo de producción.

Judith Butler

El *otro* mujer

En este capítulo vamos a abordar la representación de la alteridad femenina a partir del análisis de *Lolita*, de Stanley Kubrick. Vamos a defender que esta obra es completamente autónoma respecto a su referente literario, la novela de Nabokov, y que representa una excelente caracterización de la heteronormatividad constitutiva de las relaciones de género en nuestras sociedades. De lo que se trata ahora es de encontrar las relaciones de poder entre géneros a través del análisis del tipo de feminidad que Kubrick hace encarnar a su Lolita y que, como vamos a explicar, se ha hecho hegemónica en las sociedades contemporáneas.

Apoyándonos esta vez en herramientas teóricas de la teoría feminista, vamos a ver cómo Lolita, en la versión de Kubrick, es representada como un personaje que toma conciencia de que el deseo masculino que provoca es su principal elemento de poder (o de contrapoder), que utiliza para luchar por su libertad en el estrecho marco de sus condiciones materiales y culturales. Lolita, como mito sexual casi universal, ejemplifica la condición de subalternidad de las mujeres, pero también representa una vía de recuperación de autonomía.

Pensamos que el poder del antagonista, del *otro*, deriva de su forma de opresión y alterización. Por eso, en muchos casos, la puesta en práctica de su poder implica asumir que la máscara opresiva impuesta (el rol) puede ser también la máscara del

combate. Como decíamos al inicio de este libro, queremos investigar las condiciones de producción de la política como conflicto, como lucha por los significados, en el sentido que le dan Chantal Mouffe (2007), Ernesto Laclau (2005) o el propio Žižek (2009a), para cartografiar las relaciones de poder que van más allá de las interacciones entre instituciones (estados, organizaciones colectivas, etc.) y que se encuentran en los espacios delimitados por la subsunción de la cultura y el *bios* en la lógica de la acumulación y su institucionalización hegemónica a través de roles sociales.

Escribía Judith Butler que *«las normas que gobiernan la identidad… están parcialmente articuladas sobre matrices de jerarquía de género y heterosexualidad obligatoria»* (Butler, 2007, p. 282) y Monique Wittig (2006) ya había señalado que las lesbianas no son culturalmente mujeres y que, por lo tanto, podía hablarse de una posición estratégica privilegiada de las mujeres homosexuales para combatir el heteropatriarcado.

Pero ¿cuál es entonces el espacio «no privilegiado» del combate? ¿Es posible un estilo de reacción al patriarcado ajeno a los cánones feministas? En este capítulo exploramos el espacio en el que vive y actúa la *femme fatale* como posibilidad de esa reacción.

Pensemos en la recientemente estrenada película de Steven Soderbergh *The girlfriend experience*. Allí se nos presenta a Chelsea (interpretada por la actriz Sasha Grey, famosa por sus papeles en el cine pornográfico), una bellísima joven que se gana la vida como *escort*, alquilando servicios sexuales a hombres de alto poder adquisitivo. El mérito de Soderbergh en esta película es sacar la prostitución de los contextos en los que se ejerce en condiciones infrahumanas. Chelsea no es una cenicienta con una vida espantosa, sino una profesional de clase media que tiene una relación normal con su novio, el cual conoce y respeta su trabajo. En esta película, los problemas laborales y personales que se le presentan a Chelsea no son necesariamente diferentes a los de cualquier trabajador. Obviamente la protagonista no es prostituta por gusto, sino por dinero; el suficiente, como ella misma relata en la película, para tener el máximo de autonomía.

Evidentemente, en la película se plantea en toda su crudeza la absoluta mercantilización del sexo y, en particular, de la subjetividad femenina sexualizada en claves heteronormativas. Estamos hablando, al fin y al cabo, de una mujer jovencísima, extremadamente atractiva, que encarna las aspiraciones sexuales de cualquier varón heterosexual (que pueda pagar). Pero Soderbergh no nos plantea un maniqueo horizonte de emancipación, sino un contexto de supervivencia en el que Chelsea, efectivamente, se adapta y sobrevive, paradójicamente de manera mucho más digna que la mayor parte de los trabajadores del planeta.

Pues bien, lo que vamos a defender aquí es que este debate tan posmoderno promovido por el filme de Soderbergh aparece ya en la película de Kubrick. Lolita, desde sus condiciones, no es tan distinta de Chelsea. El personaje de Kubrick, mujer objeto creado por la mirada masculina, es consciente de lo que representa y del deseo que provoca, pero no deja de buscar su autonomía con las armas de que dispone. Lolita no es lesbiana ni culta pero, como Chelsea, es consciente de que solo cuenta con su belleza (su único poder) para liberarse de su madre, para desembarazarse finalmente de Humbert, para intentar acercarse al poder erotizante de Quilty, para conseguir a un marido honesto e incluso, finalmente, para lograr la ayuda económica de Humbert.

Pero ¿qué es entonces lo que disciplina la subjetividad femenina, alterizando a la mujer, convirtiéndola en el *otro* de la mirada masculina?

El capitalismo, en tanto que sistema histórico, ha funcionado siguiendo una lógica de expansión económica y política que ha configurado la geografía humana tal y como la conocemos, mediante mecanismos políticos precisos como el colonialismo que, a su vez, han condicionado ideológicamente las representaciones, desde el prisma del colonizador, como explicaban Fanon o Edward Said.

Sin embargo, en especial durante los últimos cincuenta años, la señalada lógica expansiva ha configurado también los espacios de la subjetividad humana; el *bios* en el sentido que le da Agam-

ben, en tanto que vida política. Entre estos espacios de subjetividad biopolítica destacan los roles de género y la sexualidad, que tienen en el cine uno de sus dispositivos de representación cruciales.

La lógica capitalista de acumulación y expansión sin fin no solo determina las relaciones centro-periferia que condicionan la representación del *otro* colonizado (como estudiábamos en los capítulos V y VI) o del *otro* migrante, sino que el lugar de enunciación también se halla determinado por la hegemonía ideológica de valores patriarcales y heteronormativos que condicionan toda representación de lo femenino. En el caso de las representaciones femeninas en el cine, como señaló desde el psicoanálisis Laura Mulvey (1999), el inconsciente patriarcal es hegemónico, homogéneo y condiciona un desequilibrio de poder sexual.

Esta lógica histórica y cultural generadora de desequilibrios ha tenido, y tiene, diferentes efectos sobre las mujeres en función de elementos de clasificación social tales como la clase, la etnia, el área económico-cultural a la que se pertenezca, la edad, etc. De hecho, para hablar de modelos mercantilizados de belleza tendríamos, cuanto menos, que limitarnos a lo que, siguiendo a Beatriz Preciado, llamaremos «mercado heterosexual de los centros económico-geográficos» (equívocamente llamados países o áreas desarrolladas). Este ya limitado mercado está delimitado, a su vez, para las mujeres, por su orientación heterosexual, por una franja de edad entre la adolescencia y la cuarentena y por su socialización en ámbitos sociales (cada vez mayores) en los que la belleza heteronormativizada es relevante (el trabajo, el ocio)[1].

Vamos a poner un ejemplo. Pensemos en Bolivia, país periférico donde los haya, con una estructura social etnificada que permite apreciar con claridad las diferentes formas en que el heteropatriarcado, en función de razones étnicas y de clase, afecta a las mujeres.

---

[1] Véase al respecto Haraway (1995).

Veamos a estas dos mujeres:





A la izquierda, Katherine David Céspedes, de Santa Cruz de la Sierra, que fue Miss Bolivia en 2007 a la edad de 19 años y que es, en la actualidad, presentadora de televisión. A la derecha, una joven aimara anónima con su bebé.

De las dos imágenes podríamos tomar muchos elementos para analizar aspectos del dominio biopolítico heteropatriarcal pero, en cualquier caso, deja claro que los contextos de los que parten ambas mujeres para socializarse en cuanto tales son distintos. En este país, evidentemente, la cuestión señalada de los modelos mercantilizados de belleza se presenta solo para las mujeres mestizas de la clase media urbana, en especial en las zonas orientales como Santa Cruz (región famosa, entre otras cosas, por sus concursos de belleza), pero no se plantea, al menos de la misma forma, entre las mujeres de las comunidades aymaras del Altiplano, sometidas por supuesto a otros tipos de violencias y disciplinamientos (en general mucho más agresivos) por razón de género.

No podemos detenernos demasiado en esta cuestión, pero no hay que olvidar, como señala Haraway, que «en el Nuevo Mundo… las mujeres negras no fueron constituidas como "mujeres"

de la misma manera que lo fueron las blancas [sino que] fueron constituidas racial y sexualmente –marcadas como hembra (animal, sexualizada y sin derechos)–, pero no como mujer» (1995, p. 22). Quiere esto decir que es necesario someter también la crítica a la construcción cultural de lo femenino al examen de Fanon y a las matrices coloniales del poder. En nuestro caso, es preciso reconocer que vamos a analizar una película que se ubica en unos límites sociogeográficos muy específicos.

Definir la belleza del cuerpo femenino no es solo una cuestión de tipo meramente morfológico asociada a la biología, sino que implica construir en términos biopolíticos (pues hablamos del cuerpo como objeto de aplicación del poder) y culturales una forma específica e ideológica de belleza asociada a una juventud extrema que, en ningún caso, es equivalente en los varones.

Debra Merskin, en un artículo sobre el uso sexual de jóvenes y niñas en la publicidad, da muchísimos ejemplos de la mercantilización del cuerpo sexualizado de la adolescencia en la publicidad. Su trabajo, por desgracia, al mezclar niños, preadolescentes y adolescentes pierde de vista las formas hegemónicas de construcción del objeto femenino del deseo sexual (salvo que se nos diga que la pedofilia se ha hecho hegemónica, cosa que no creemos). Sin embargo, Merskin nos pone frente a un capitalismo de tipo cognitivo, o como diría Preciado (2008) «farmacopornográfico», cuando señala que «el sexo está pensado para ser vendido incluso cuando lo que se está vendiendo no es el producto *per se*, sino la idea de una conexión sexual entre el consumidor y el producto» (2004, p. 126). Es decir, estamos ante la inmaterialidad de la mercantilización de la sexualidad.

Este proceso de mercantilización, no del producto en sí sino, como dice Merskin, de la idea de conexión sexual entre el consumidor y su objeto de deseo no alude tanto al cuerpo como a la subjetividad, a la idea de lo que debe ser y cómo debe comportarse una mujer. Digámoslo claramente: estamos ante la normalización, como dispositivo de la legibilidad ideológica que señalaba Žižek (2009a, p. 17) de lo que se entiende por belleza femenina.

Una de las primeras expresiones fílmicas de los caracteres ideológicos de la subjetividad femenina impuesta por la lógica

heteropatriarcal contemporánea fue la versión de Stanley Kubrick de *Lolita*. Para defender esta tesis, además de explicar la originalidad de su versión fílmica respecto al libro (y al propio guion) de Nabokov, vamos a detenernos en algunas decisiones de dirección de Kubrick (*casting*, *acting*, tipos y duración de planos, movimientos de cámara, etc.). Veremos que las decisiones de Kubrick a veces van en un sentido opuesto al del guion final, recortadísimo, de Nabokov (algo que, por otro lado, refuerza la idea de la autonomía epistemológica del lenguaje del cine respecto al texto que señalábamos en el primer capítulo de este libro).

Defenderemos dos ideas fundamentales. En primer lugar, que la versión cinematográfica de Kubrick tiene poco que ver con la novela de Nabokov que le dio origen. Mientras que en la novela el tema fundamental es la pedofilia a partir de la construcción de la noción de *nínfula*, en el filme de Kubrick el tema fundamental es el deseo masculino por una feminidad encarnada en Lolita. Veremos que la belleza juvenil de Lolita, en la versión de Kubrick, se aleja de la perversión pedófila, para ejemplificar un modelo que se ha hecho hegemónico en las sociedades contemporáneas. La relación que Kubrick construye entre Lolita y su madre es lo que mejor nos revela, como veremos, ese tipo de subjetividad femenina basada en la belleza juvenil.

Haremos también un breve *excursus* sobre la versión de Adrian Lyne de 1997 que, a diferencia de la versión de Kubrick, sí fue un intento de adaptación de la novela pero que, entre otras deficiencias, no fue suficientemente coherente a la hora de respetar el objeto de deseo descrito por Nabokov y volvió a dejarse llevar (quizás por imposiciones legales) por un modelo de belleza heteronormativizado en el que su Lolita sigue sin ser una nínfula y vuelve a encarnar un objeto de deseo hegemónico, todo lo criticable que se quiera, pero no infantil.

En segundo lugar, vamos a sostener que, en la película de Kubrick, el personaje de Lolita adquiere plena conciencia de que su poder está simplemente en su belleza y no tanto en el carácter de nínfula demoníaca proyectado por el pedófilo Humbert Humbert descrito por Nabokov en su novela. La película nos permite ver con claridad que Lolita usa ese poder para luchar por su libertad

en el estrecho marco de sus condiciones materiales y culturales. Por eso defenderemos que la Lolita de Kubrick no es el objeto pasivo de las ensoñaciones de un pedófilo, sino una joven que utiliza el único instrumento de poder a su alcance, su belleza, para ganar su libertad de elegir.

La Lolita de Kubrick, vulgar, campechana y cínica, no está tan lejos de cierto modelo de feminismo radical y periférico (e incluso de tacón de aguja) propuesto por Virginie Despentes en su *Teoría King Kong* (2007) y por Itziar Ziga en su *Devenir perra* (2009), y teorizado (con menos frescura narrativa pero quizá con más solvencia y sin perder carácter provocativo) por Beatriz Preciado.

Pensamos que lo más valioso de los modelos presentados (y hasta cierto punto encarnados) por Despentes y Ziga es su carácter subalterno y periférico. Se trata de mujeres obligadas a sobrevivir en el marco de las (difíciles) condiciones económicas y culturales dadas, sin la posibilidad de una emancipación económica al alcance de la mano. La Lolita kubrickiana también tiene que sobrevivir, pero ni siquiera tiene a su alcance los recursos culturales para «autoteorizarse» como Despentes y Ziga. Por eso luchará con el único poder que tiene; el que le ha otorgado la sociedad a través del ojo hegemónico de Humbert y del espectador.

Lolita, *image parfaite d'une affiche publicitaire* como dice Emmanuelle Delanoë-Brun, no puede leer a Mary Wollstonecraft ni a Virginia Woolf, y tampoco puede permitirse decir no a su Humbert Humbert, padre, amante y dueño. Tan solo puede desdramatizar con algo de cinismo su situación y utilizar a Humbert hasta el punto de hacerle patético y de destruirle para lograr la máxima autonomía posible. Como señala Ken Burke en su estudio comparativo entre la novela y la película, Kubrick desdramatiza la seriedad de los temas sexuales de *Lolita* (Burke, 2001, p. 145). Ello no es otra cosa que reforzar a un sujeto que, a pesar de su debilidad objetiva, ya no es una niña como en la novela. El amor y la pasión del opresor hacia Lolita es, en este caso, la mejor arma de la que ella dispone para liberarse.

Resulta irónico que la película de Kubrick fuese nominada a los Óscar en la categoría de mejor guion adaptado. Como vamos

a ver, no había ninguna voluntad de adaptación de la misma por parte de Kubrick.

En el capítulo V señalábamos que Coppola había sido capaz de hacer una magnífica adaptación de la novela de Conrad, a pesar de modificar el tiempo histórico, la localización y el contexto de los personajes. Y es que adaptar es trasladar los elementos esenciales de una historia, de una disciplina artística (en este caso la literatura) a otra (en este caso el cine). Pero esos elementos deben aludir, ante todo, a lo que se está representando. En nuestro caso, por muchos elementos comunes que haya entre la versión de Nabokov y la de Kubrick, vamos a ver que se representan cosas distintas. Podría hablarse, en todo caso, de versión, en la medida en que la mayor parte de los aspectos constitutivos y narrativos de la historia, como decimos, aparecen en la película, pero representan otra cosa.

Escribía Fernando Lara ya en 1971, desde las páginas de *Triunfo* a propósito de Lolita, que «lo primero que se necesita para comprender plenamente *Lolita*, film de Kubrick, es desembarazarse de *Lolita*, novela de Nabokov» (1971, p. 65). De hecho, es interesante examinar la enorme distancia que en ocasiones encontramos entre el guion final (que por muchas modificaciones de que fuera objeto seguía siendo obra del autor de la novela) y las decisiones de dirección. Como señaló el propio Nabokov tras la publicación del guion en 1973, Kubrick hizo una película de primer nivel con magníficos actores pero solo se usaron unos pocos elementos del guion original (1973, pp. xii-xiii).

El proceso de redacción del guion por parte de Nabokov ya le había hecho consciente de las notables diferencias que iba a encontrar entre su historia y la de Kubrick. Tras entregar un primer borrador de más de 400 páginas[2], Kubrick pidió a Nabokov una versión más corta que le llegó pocos meses después. Pasarían dos años hasta que el autor ruso pudiera ver la película. Como ha se-

[2] Cómo Kubrick y el productor James Harris convencieron a Nabokov de que redactara el texto, las diferentes entregas de borradores así como la correspondencia con el escritor, está descrito en numerosos lugares. Destacamos en particular los trabajos de Studkey (2009) y Burke (2001).

ñalado Studkey (2009, p. 8), Nabokov asumió que la fidelidad puede ser el ideal para un autor, pero la ruina para un productor.

Después de estrenar la película y tras algunos titubeos corteses iniciales, Nabokov afirmó en numerosas ocasiones las profundas diferencias entre la novela y el filme. En una carta fechada en 1965, el autor escribía a Kubrick: «Estoy seguro de que estará de acuerdo en que la película es una obra de arte, pero en un sentido casi independiente de su fuente, el libro»[3]. Como dice Studkey, no se trata de una adaptación que implicara escasa creatividad respecto a su fuente, sino de una versión, entendida como algo opuesto a contar la misma historia de otra forma (2009, p. 8).

Pero la clave no está en que la novela sea, en sí misma, imposible de adaptar a las formas fílmicas con un buen resultado, como afirmó el director Adrian Lyne para justificar los límites de su versión de *Lolita* de 1997. Para Lyne, el de Nabokov «es un libro tan condenadamente maravilloso que, no importa cómo, estás jodido y condenado al fracaso»[4]. Al contrario de lo que dice el director británico, creemos que la adaptación se podría hacer perfectamente, algo que se vería facilitado por la enorme cantidad de indicaciones y referencias fílmicas de la novela, como afirma Elizabeth Power (1999, p. 2). Nabokov, escribiendo una de las mejores novelas americanas del siglo xx, «piensa en cine», y basta leer la novela para imaginar muchos de sus elementos con forma fílmica. Pero Kubrick no se planteó hacerlo y Lyne, que sí lo hizo, no lo consiguió.

En la versión de Kubrick, como veremos, el uso de la parodia e incluso de lo surrealista en ciertos momentos (el homenaje a Chaplin en la escena de la habitación de hotel en la que Humbert intenta montar con un empleado la cama plegable, la alusión a Espartaco en el ambiente onírico de la casa de Quilty al inicio del filme o la desorientadora secuencia de Humbert, Lolita y Charlotte viendo en un cine de verano la película de terror *The Curse of Frankenstein* de Terence Fisher en la que se produce una interesante agresión intertextual) adelantan ya una apuesta muy perso-

---

[3] Citado en Studkey (2009, p. 5).

[4] Citado en Power (1999, p. 1).

nal de Kubrick en la que la parodia, al igual que la comicidad general del filme, refuerzan a Lolita y debilitan a Humbert en un sentido diferente al de la novela.

¿Nínfula o mujer fatal?

En un estudio sobre el paso de Lolita de la literatura al cine, Ken Burke relata que durante el proceso de documentación para hacer su trabajo, al teclear «Lolitas» en varios buscadores de internet, la mayor parte de lo que encontró fue pornografía (2001, p. 157). Para este autor el mero nombre «Lolita» ha tomado connotaciones no solo de pedofilia sino también de erótica de la feminidad en general (2001, p. 137). Hicimos la prueba sabiendo que nos íbamos a encontrar lo mismo pero, sobre todo, para cerciorarnos de que el tipo de pornografía que encontrábamos no era pornografía infantil ni simulacros de pornografía infantil. Lo que aparece, básicamente, es porno para varones heterosexuales basado en un modelo hipersexualizado de belleza femenina juvenil-adolescente. Las lolitas de nuestra cultura popular que ejemplifica la pornografía son adolescentes sexualmente desarrolladas. Su hipersexualización responde obviamente a la heteronormatividad que se ha hecho hegemónica, pero ello no se debe a Nabokov sino, como vamos a ver, a la película de Kubrick.

Llegados a este punto hay que preguntarse qué es una nínfula. Vayamos a la novela de Nabokov, donde el personaje-narrador Humbert Humbert no escatima detalles.

Las nínfulas son *muchachas entre los nueve y los catorce años de edad* (Nabokov, 2009, p. 24). Humbert duda incluso de que Lolita haya empezado a menstruar –«¿la madre naturaleza la habrá iniciado ya en el Misterio de la Menarquia?» (p. 61)– y nos da datos precisos sobre la fisonomía de su objeto de deseo: «… una de mis guías en esas cuestiones fue una anotación antropométrica hecha por la madre de Lo en su duodécimo cumpleaños… caderas, 73 centímetros; circunferencia del muslo (justo debajo del surco glúteo), 43: pantorrilla y cuello, 28; pecho, 68; brazo, 20; cintura, 58; estatura, 1 metro 48 centímetros; peso, 38 kilos…» (2009, p.

133). Además aclara que, una vez las niñas se desarrollan físicamente, dejan de interesarle: «también sabía que ella no sería siempre Lolita. El uno de enero tendría trece años. Dos años más, y habría dejado de ser una nínfula para convertirse en una "jovencita", y poco después pasaría a ser el colmo de los horrores: una "universitaria"» (p. 82).

Humbert Humbert especifica, con todo lujo de detalles, qué es lo que le atrae: «… lo que me enloquece es la naturaleza ambigua de esta nínfula –de todas las nínfulas, quizá– esa mezcla que percibo en mi Lolita de tierna y soñadora puerilidad y una especie de desconcertante vulgaridad [p. 58]… la más bonita de ambas niñas, Mabel, creo –pantalones cortos, top que apenas si marcaba sus incipientes senos–, pelo brillante, ¡una verdadera nínfula, por Pan!» (p. 93).

La novela aclara también que a Humbert poco o nada le gustan las mujeres, por guapas y atractivas que sean: «Humbert evocó mentalmente a Charlotte desde el punto de vista erótico. Estaba bien formada y se cuidaba mucho, eso no podía negarse; pero solo podía aferrarme a esta última idea si me esforzaba por ver de un modo ideal, no real, sus rotundas caderas, sus redondeadas rodillas, su prominente busto, la áspera piel rosada de su cuello ("áspera" en comparación con la miel y la seda) y el resto de los atributos de ese ser insignificante y aburrido que es una mujer hermosa» (p. 91).

El texto de Nabokov especifica además la diferencia entre las nínfulas y las «muchachas»: «me encontré madurando en una civilización que permite a un hombre de veinticinco años cortejar a una muchacha de dieciséis, pero no a una niña de doce» (p. 25).

Sobran ya referencias de la novela para dejar claro que la Lolita de Nabokov nada tiene que ver con el concepto de Lolita que se ha popularizado. Solo la Lolita de Nabokov es una nínfula, nada que ver con el concepto de belleza femenina asociado a la juventud; la de Nabokov no es una jovencita, sino una niña de 12 años, y son precisamente las características derivadas de esa edad infantil lo que enloquece a Humbert Humbert. La niña de Nabokov puede ser cruel, vulgar, egoísta y encarnar cuantos elementos de atracción demoníaca se quieran, pero no deja de ser eso, una niña.

Por otra parte, Nabokov deja claro que su Lolita, a diferencia de la que encarnó Sue Lyon en la película de Kubrick, sufre terriblemente, como prueban sus solitarios llantos nocturnos o su desagrado (por emplear un término suave) ante las violaciones de Humbert, y es que la mayor parte de los «encuentros sexuales» entre ambos que aparecen en la novela no son consentidos. Como declaró el propio Nabokov en una entrevista en televisión en 1975, «Lolita no es una niña perversa, es una pobre niña que corrompen y cuyos sentidos nunca se llegan a despertar bajo las caricias del inmundo señor Humbert»[5].

Como ha señalado Meritxell Torrent, «entre los arquetipos estudiados de mujer fatal (mujeres fieras como esfinges, sirenas y arpías; mujeres diabólicas como brujas y vampiros o modernas mujeres mecánicas) destacaban por su ausencia las nínfulas» (1997, p. 117). Para esta autora, «la nínfula es un caso atípico de mujer fatal no solo porque nunca comparte los rasgos físicos de la mayoría de las mujeres, sino porque [como escribe Nabokov] es ignorante de su fantástico poder» (p. 119). Decir que la nínfula ni comparte los rasgos físicos de la mayoría de las mujeres, ni es consciente de su poder, no es sino otra manera de afirmar que las nínfulas no son (todavía) mujeres.

De hecho, el término nínfula *(nymphet)* solo aparece una vez en la película pero, incluso en esa ocasión, Kubrick le da un sentido muy distinto al de Nabokov (Nelson, 2000, p. 7). Como escribió Raúl Guerra Garrido, Sue Lyon «es una bellísima y encantadora jovencita, una vampiresa más o menos avezada pero no una nínfula»[6].

Las nínfulas en el cine ni mucho menos escasean, pero Sue Lyon no es Shirley Temple, ni Jodie Foster en *Taxi Driver*, ni Kirsten Dunst interpretando a Claudia (una mujer encerrada en el cuerpo de una niña) en *Entrevista con el vampiro* de Neil Jordan, ni Natalie Portman en *León*, *el profesional* de Luc Besson, ni la celebrada Hannah Montana en sus primeros tiempos, ni, trayendo ejemplos del cine español –menos censurado para estos temas–

---

[5] Citado en Chantzopoulos (2007, p. 6).
[6] Citado en Torrent (1997, p. 122).



Natalie Portman en *León, el profesional.*

María Valverde en *La flaqueza del bolchevique* de Manuel Martín Cuenca o Sandra Rodríguez en *Mensaka* de Salvador García Ruiz.

En estos casos que señalamos, sí podríamos estar ante lo que Sinclair (1994) llama el *nymphet syndrome* en el cine, pero ni la Sue Lyon dirigida por Kubrick ni, como vamos a ver, la Dominique Swain dirigida por Adrian Lyne dan el perfil de nínfulas.

La pregunta ahora es si estamos ante una *femme fatale*.

Si recordamos la secuencia de la primera noche que Humbert y Lolita comparten en un hotel lo que vemos es a una joven, segura de sí misma, seduciendo a un hombre de mediana edad que muestra pasividad y miedo. La captura nos dice claramente de qué lado sitúa Kubrick el poder.

El guion con el que trabajó Adrian Lyne para hacer su película se ajusta mucho más a la novela de Kubrick, pero el director, con fama de polémico, fracasó estrepitosamente a la hora de elegir a la actriz que habría de hacer de Lolita.

La elección de Jeremy Irons para el papel de Humbert es respetuosa con la descripción física –que tiene mucha importancia– que se autoatribuye Humbert en la novela: «Tengo todas las características que, según los estudiosos del comportamiento sexual

infantil, suscitan el interés de una niña: mandíbula firme, mano musculosa, voz profunda y sonora, hombros anchos. Además, se me encuentra parecido a cierto cantante o actor por el cual está chiflada Lo» (Nabokov, 2009, p. 56).

La elección de Irons tiene mucha importancia, pues, como decimos, el Humbert de Nabokov, a diferencia del de Kubrick, es muy guapo: «No sé si en estas trágicas notas he resaltado suficientemente la peculiar atracción que la apostura del autor… ejercía en mujeres de toda edad y condición… de cuando en cuando debo recordar al lector mi aspecto» (Nabokov, 2009, p. 129).

Por otro lado, Lyne elimina el patetismo tendente a la comicidad que provoca la fisonomía de James Mason en la versión de Kubrick, mucho más cincuentón que cuarentón y sobrado de algunos kilos[7]. A pesar de todo hay algunas carencias notables en el Humbert de Lyne, como el hecho de que quedaran eliminados el fino sentido irónico del personaje de Nabokov así como su ácido cinismo, derivados de una enorme preparación cultural que no terminamos de ver en el personaje interpretado por Irons, que, aunque encarna bien el profundo amor hacia Lolita, deja un tanto vacías otras dimensiones psicológicas fundamentales de Humbert.

Respecto a Melanie Griffith (Charlotte) puede decirse lo mismo. Se acerca mucho más a la descripción ya citada de mujer hermosa que hace Nabokov en la novela respecto de Charlotte Haze que la encarnada por Shelley Winters en la versión de Kubrick (una mujer madura decadente en contraste con la irresistible Sue Lyon).

Sin embargo, el fracaso de Adrian Lyne empieza y termina con la elección de su Lolita. Dominique Swain no es, como vemos en la foto, ni de lejos una nínfula, por mucho que el director trate de hacer que se comporte como tal.

Como dice Torrent: «Swain es, en el mejor de los casos, una jovencita disfrazada de niña. Ni sus graciosas muecas, ni el apara-

[7] Distinto hubiera sido si en la versión de Kubrick hubiera encarnado Cary Grant a Humbert (se ha especulado sobre que se le ofreció el papel), pero desde luego la elección de Mason, del mismo modo que si hubiera elegido a Peter Ustinov, al que parece que también se tentó, respondía a otros objetivos.



Melanie Griffith (Charlotte).

to dental ni todos los caramelos del mundo habrían podido convertir a Swain en la pequeña nínfula de Nabokov, sencillamente es demasiado mayor» (1997, p. 122).

Dejando a un lado ciertas licencias no demasiado elegantes que vulgarizan a un director respetable como Lyne (como el innecesario homenaje a las fiestas de camisetas mojadas en la escena del jardín), está claro que Dominique Swain no es una nínfula. Como podemos ver, ciertos comportamientos infantiles extraídos de la novela de Nabokov podrían resultar creíbles en una niña de 12 años (como la Lolita original), pero en la piel de la joven Swain hacen pensar que sufre algún retraso mental o que está ebria. No tendría sentido reforzar lo que decimos comentando aquí escenas de películas pornográficas en las que se disfraza a una actriz (evidentemente mayor de edad) de colegiala mediante uniformes escolares, piruletas o trencitas, pero este efecto de erotización vulgar que aparece en el filme de Lyne destruye cualquier intento de hacer que la película sea una adaptación creíble de la novela (por muchas bendiciones que haya



Dominique Swain en *Lolita*.

recibido, en clave de argumento de autoridad, por parte del hijo de Vladimir Nabokov).

Quizá tenga razón Richard Corliss cuando señala, a propósito de las dificultades legales que tuvo Adrian Lyne para hacer que su Lolita se pareciera a la nínfula de Nabokov, que es ridículo no poder mostrar en una película lo que está al acceso de cualquier niño con un ordenador (1998, p. 35). Seguramente los problemas que tuvo Lyne para encontrar distribuidor en Estados Unidos le empujaron a elegir a una actriz como Dominique Swain (que incluso tuvo que ser sustituida por una doble con los 18 años cumplidos en las escenas más explícitas), pero para llevar al cine Lolita había que tener una coherencia que el director británico no tuvo o no le dejaron tener.

Una versión fílmica que quisiera ser fiel a Lolita (con todas las concesiones a los problemas teóricos y prácticos que implica la noción de adaptación de un medio artístico a otro) tendría que ser una película en la que la pedofilia apareciera, pero para eso hace falta una nínfula de verdad. De otro modo nos quedamos con el recurrente retrato, propio de la heteronormatividad machista dominante en el cine, de la relación entre el maduro atractivo e interesante y la jovencita explosiva, algo nada original.

El contrapoder femenino de Lolita se aprecia en su relación con Humbert Humbert y Charlotte Haze.

En primer lugar nos detendremos en el personaje, extremadamente patético, interpretado por James Mason y después en la débil y vulnerable Charlotte Haze, interpretada por Shelley Winters. Respecto a Quilty, personaje peculiar donde los haya en la magistral *performance* de Peter Sellers, está claro que tiene muchos elementos que merecerían ser analizados en detalle pero que exceden nuestros objetivos. Vamos a limitarnos a señalar que cumple una función satírica e irónica en clave psicoanalítica, como super-yo o entidad moralizante y represora de Humbert. Quilty provoca la sonrisa pero, sobre todo, la indulgencia hacia Humbert, lo que refuerza la imagen de este último como perdedor privado de cualquier poder.

Como dijo Thomas Nelson, «Lolita muestra que para Kubrick, la *performance* podría ser tan crucial para sustancia expresiva de una película como la cámara y la escenografía» (2000, p. 5). Más allá de la mayor o menor importancia que pudieron tener las ideas de Stanislavski en la formación de Kubrick[8], a las que Nelson da mucha importancia, el caso es que, por unas u otras razones, Kubrick es capaz de obtener todo de sus actores para adaptarlos a sus propósitos. En *Lolita* esta capacidad de trabajo con los actores llega al punto de que las *performances* de estos, unidas a otras decisiones de dirección, hacen que lo que terminan viendo los espectadores vaya incluso en una dirección opuesta al propio texto del guion.

Si los lectores visionan la secuencia del hotel, verán que ese guion se podía rodar de muchas formas y no requería una Lolita seductora (que de hecho no aparece en la novela). Es Kubrick quien construye una *femme fatale*, a pesar incluso del guion de Nabokov.

Pero vayamos con el análisis de los personajes.

---

[8] En la versión norteamericana que le dieron Elia Kazan y Lee Strasberg en el Actors Studio de Nueva York.

Humbert: el hombre objeto

El escritor canadiense Robertson Davies dijo de la novela de Nabokov que «el tema de Lolita no es la corrupción de una niña inocente por un astuto adulto, sino la explotación de un adulto débil por una niña corrupta» (1996, p. 213). Davies escribía ante la inminencia de la publicación de la novela en Inglaterra tras la primera edición parisina de 1956, temeroso de la recepción que podía tener un libro cuya publicación en Estados Unidos en 1958, a pesar de su éxito, levantaría una enorme polémica. Davies trataba de invertir la perspectiva de la relación de poder entre Humbert y Lolita para proteger a Nabokov de las críticas. Para este autor no debía haber campos vedados al sentido del humor que, para él, era lo más importante de la novela de Nabokov.

Sin duda el fino sentido irónico de Nabokov en esta novela es memorable, pero basta leerla para ver que Lolita no es una niña corrompida y corruptora, sino más bien una niña estúpida y vulgar, como tantos preadolescentes, sin que ello deje de hacerla víctima de un pedófilo. No olvidemos que *cada noche –todas y cada una de las noches* [dice Humbert]– *Lolita se echaba a llorar no bien me fingía dormido* (2009, p. 217). Si de alguien es víctima el Humbert de la novela es de sí mismo. Recordemos que el personaje tras quejarse de *la definitiva caída moral de Lolita* (Nabokov, 2009, p. 226) cuando ella comienza a cobrarle por sus servicios sexuales, nos dice: «estaba en su mano negarme ciertos filtros amorosos fuera de lo común, lentos y paradisíacos, que me dejaban como muerto, pero sin los cuales era incapaz de vivir más que unos pocos días, y que, a causa de la propia naturaleza pasiva de aquellas experiencias amorosas [se refiere a las felaciones que recibe de la niña] no me era posible obtener por la fuerza» (pp. 226-227). Queda claro que Humbert violaba a Lolita. Nada que ver ni con lo que se muestra ni con lo que se sugiere en la película de Kubrick.

Pero, en cambio, el argumento de Davies es absolutamente adecuado para describir a la Lolita de Kubrick. Mientras que, en la novela, el irresistible humor de Nabokov proviene de la ácida visión de la realidad que lleva a cabo el protagonista-narrador, en la película el humor se traslada del monólogo a la relación, a tra-

vés de la puesta en escena y de los diálogos entre Humbert y su entorno; los paisajes sociales estadounidenses, Charlotte Haze, Quilty y, sobre todo, Lolita. Ahora la víctima sí es Humbert, y la principal consecuencia de su debilitamiento es el empoderamiento, desde sus circunstancias, de Lolita.

En un reciente artículo, Emmanuelle Delanoë-Brun describía la película de Kubrick como la *fabrique de l'homme objet*. Como señala esta autora, la masculinidad torturada por poderes exteriores es una constante en el cine de Kubrick (en *Killer's kiss* por el deseo, en *La naranja mecánica* y en *Barry Lyndon* por la sociedad, en *2001: una odisea del espacio* por las máquinas, en *Senderos de gloria* y en *La chaqueta metálica* por la institución militar…). Para Delanoë-Brun, de una obra a otra, «Kubrick modela cierta configuración, variando las perspectivas, los contextos, los puntos de entrada, pero siempre al servicio de la misma pregunta sobre el ser hombre, en tanto que humano y en tanto que masculino. El ejército y la célula familiar son sus universos recurrentes, universos claramente codificados como masculinos o femeninos» (2010, p. 4). En nuestro caso, la institución de poder es Lolita como configuradora y destructora final de Humbert.

La autodestrucción obsesiva de Humbert es algo que Mason transmite a través de una pluralidad de gestos que le patetizan (en particular sus movimientos de manos y las expresiones de su cara). La escena del hospital cuando Lolita ha huido es uno de los mejores ejemplos en los que vemos a Humbert enloquecer.

Como dice Delanoë-Brun «Humbert, pasado por la criba kubrickiana, aparece como un nuevo avatar del hombre objeto, progresivamente privado de todo control sobre su historia» (2010, p. 1).

Se trata de un personaje derrotado casi desde el principio cuyo patetismo, lejos de ser el de un pedófilo, más bien nos recuerda al de los personajes de Michel Houllebecq, cincuentones decadentes que tratan de burlar su destino en una búsqueda autodestructiva de carne joven. Como dice Costanza Salvi, «la película de Kubrick tiene también la fineza de una análisis sociológico en el que se visualiza el posible destino del varón en la sociedad patriarcal» (2009, p. 2).

Mason tiene 53 años cuando rueda la película y los aparenta con creces, lo que prueba de nuevo que la decisión de Kubrick era apartarse del personaje de Nabokov, mucho más joven y guapo. Su destino está marcado por la alternativa entre la triste soledad aburrida del académico mediocre al que no le entusiasma su trabajo y el matrimonio con una mujer que ha perdido su juventud y a la que, por tanto, en el marco social heteropatriarcal, solo le quedan las virtudes derivadas de ocuparse de las tareas del cuidado. Sin embargo, como Kubrick se encarga de dejar claro, esa mujer es incapaz de producir deseo.

La brillantez de Kubrick, lo que le hace ser más transgresivo que el propio Nabokov, es que no permite mirar a Humbert con distancia, juzgarle como enfermo o criminal, sino que obliga al espectador a una empatía inevitable, ya que su Lolita encarna un objeto de deseo objetivo para cualquier varón heterosexual en el mundo actual. El Humbert de Kubrick no es un maníaco sexual, sino que representa las aspiraciones eróticas de cualquier hombre. Y es que, como se ve en las escenas con las que Kubrick hace a Lolita, está fuera de toda duda que Sue Lyon representa un modelo ideal de belleza.

Dolores Haze: la madre derrotada

El personaje interpretado por Shelley Winters es uno de los grandes logros de la película. No es la mujer hermosa descrita por Nabokov, sino una viuda cuarentona que Kubrick se encarga de presentar como escasamente atractiva. Winters tiene 42 años cuando se rueda la película; no es, ni mucho menos, la bella treintañera con cierto estilo Marlene Dietrich que describe Nabokov (2009, p. 48) en su novela. Charlotte es perfectamente consciente de su decadencia, está sobrada de peso según los estándares de belleza (cosa que Kubrick no se priva de representar), trata desesperadamente de atraer la atención de Humbert y tiene una terrible envidia de Lolita.

Esta envidia es enfatizada por Kubrick en varias escenas, pero hay dos de ellas que nos resultan especialmente valiosas y que,

como vamos a ver, se apartan absolutamente de las intenciones de Nabokov.

La primera es la escena de la discusión tras el baile. Charlotte, tras enviar a Lolita a la cama, afirma: «Desde que tenía un año tiraba sus juguetes fuera de la cuna para que tuviera que agacharme a recogerlos. Siempre ha tenido algo en contra mía. Ahora se ve como una belleza… ¿Es culpa mía que me sienta joven? ¿Por qué le molesta eso a mi hija? A ti no te molesta, ¿verdad? ¿Crees que soy solo una tonta y romántica chica americana?».

Mientras que, en la novela de Nabokov, decía: «Cuando tenía un año, ya mostraba lo perversa que iba a ser tirando todos sus juguetes fuera de la cuna, para que su pobre madre se pasara el santo día recogiéndolos» (2009, p. 60).

En la novela, como vemos, no hay alusiones a la belleza de Lolita, ni se dice que se sienta una joven estrella[9]. En cualquier caso la pregunta «¿Es culpa mía que me sienta joven?» nos parece definitiva. Lolita ha desplegado su poder, el poder de la juventud, frente a la decadencia de su madre.

Hay otra secuencia también crucial. Cuando Charlotte descubre el diario de Humbert dice: «Vamos, apártate. Me voy de aquí hoy. Puedes quedarte con todo. ¡Pero nunca volverás a ver a esa miserable mocosa!», y después añade, mientras solloza junto a las cenizas de su difunto marido Harold: «¿Cómo pudimos crear semejante bestia?». Mientras que en la novela decía: «Me marcho esta noche. Todo esto es tuyo. Pero nunca, nunca, volverás a ver a esa pobre chiquilla» (2009, p. 120). De «pobre chiquilla» a «miserable mocosa» y «pequeña bestia» hay, se reconocerá, notables diferencias.

En la novela Charlotte no adora a su hija, pero trata de protegerla. Sin embargo, en la película, Charlotte solo alberga un gran resentimiento frente a una Lolita con la que no puede competir. Y es que, como señala provocadoramente Virginie Despentes, «a los hombres les gustan las chicas guapas… la prueba es su tosca

[9] En el doblaje al castellano traducen *starlet*, acertadamente a nuestro juicio, como «belleza».

alegría cuando ven envejecer a aquellas mujeres que no han podido obtener o que les hicieron sufrir» (2007, pp. 65-66). Lo que describe Despentes es el mundo del deseo masculino que construye Kubrick en Lolita.

Hay una secuencia de la película que ya hemos comentado (cuando Humbert, Charlotte y Lolita están en el autocine) que sintetiza esta elección. Humbert elige la mano de Lolita frente a la de Charlotte.

Beatriz Preciado habla en *Testo Yonqui* de un mercado heterosexual del que las mujeres quedan expulsadas en torno a los 45 años, mientras que los hombres suelen aguantar 15 años más (2008, p. 154). El personaje de Charlotte creado por Kubrick representa exactamente ese tipo decadencia reforzando el poder sexual de Lolita. Como dice Delanoë-Brun, «a la llorona Charlotte, mujer literalmente en camino hacia las antípodas de Marlene Dietrich a quien el Humbert de Nabokov la compara, Kubrick opone el cuerpo diáfano de la adolescente en ofrenda sobre la esterilla de playa, cuerpo ideal… imagen perfecta que bien podría ser la de un afiche publicitario» (2010, p. 6).

Lolita: el contrapoder de la feminidad

Hemos dejado ya claro que la Lolita de Kubrick no es, en ningún caso, una nínfula en el sentido descrito por Nabokov. De hecho aparenta perfectamente algunos años más de los 15 años que cumplió Sue Lyon cuando se rodaba el filme.

La forma en la que Kubrick construye a su personaje, física y psicológicamente, no admite discusión respecto al hecho de que se trata de una modalidad de belleza deseable para cualquier varón en el contexto de la hegemonía heteronormativa (basta, creemos, con ver la foto para asumirlo).

Pensemos en la secuencia icónica de la película, cuando Humbert ve por primera vez a Lolita tumbada en la esterilla. Sin duda el Humbert de la novela es un pedófilo, pero nada hay de pedofilia en que un varón heterosexual se sienta atraído por la Sue Lyon que acabamos de ver.



La imagen perfecta de un afiche publicitario.

Lo que nos está presentando Kubrick es la identificación heteropatriarcal del ideal de feminidad con la extrema juventud. Con los años y con la ayuda de nuevas tecnologías biopolíticas de control de la subjetividad (médicas, farmacológicas, comunicativas y culturales) ese modelo de belleza heteronormativo se hará hegemónico. Las clínicas especializadas en lo que equívocamente llaman «estética» se dedican, básicamente, a configurar el cuerpo de las mujeres tratando de acercarlo a los caracteres de la extrema juventud. Basta observar durante unos minutos un canal de teletienda para ver el carácter de biomercancías de buena parte de los productos que se ofrecen: fajas para disimular la barriga, mágicos aparatos de abdominales, productos adelgazantes, etcétera.

Como reconoce Ken Burke, «la Lolita de la película aparenta más de los 15 años que cumplió durante el rodaje, y aunque el tema de la pedofilia/incesto esté ahí en lo que a la apariencia audiovisual se refiere, no hay nada diferente a nuestras protestas contemporáneas sobre las películas que promueven el sexismo prolongando las carreras de actores maduros juntándolos con jóvenes actrices (el sesentón Sean Connery con la veinteañera Catherine Zeta-Jones en *La trampa* es un ejemplo prominente), mientras lo contrario rara vez parece verosímil con mujeres»

(Burke, 2001, p. 161). La heteronormatividad que junta jovencitas con maduros para deleite de un público condicionado por valores patriarcales es lo que descubrió el genial Kubrick con su, ya escasamente escandalosa, Lolita.

Como reconocía el propio director en una carta a Peter Ustinov (al que propuso hacer el papel de Humbert) fechada el 20 de mayo de 1960, «la gente admitirá que Lolita es erótica y deseable, y por supuesto los adolescentes pueden serlo»[10].

Esto mismo será lo que hará fracasar a Adrian Lyne en su intento de ser fiel a la novela de Nabokov, ya que los incontestables atractivos de Jeremy Irons y de Dominique Swain, por mucho que a esta última le pongan aparato en los dientes, definen la mirada del espectador en un sentido inequívoco que nada tiene que ver, como ya hemos explicado, con la historia de Nabokov.

Despentes habla provocadoramente del «estilo superputa, por otra parte muy favorecedor, que adoptan muchas chicas» como estrategia de seducción más eficaz sobre los hombres (2007, p. 19). Como dice esta autora, «a los hombres les gusta pensar que lo que las mujeres prefieren es seducirles y hacerles enloquecer. Pura proyección homosexual… de lo que se trata es de reconfortar a los hombres en su virilidad, jugando el juego de la feminidad» (Despentes, 2007, p. 65). Por eso hay que decir que Lolita lucha con las armas que tiene, consciente de su identidad de género en el marco de los discursos heteronormativos hegemónicos, «más depredadora que presa del poder del adulto/padre/varón; es ella misma la que decide libremente comprometerse con su joven esposo al final de la película» (Costanza Salvi, 2009, pp. 2-3)

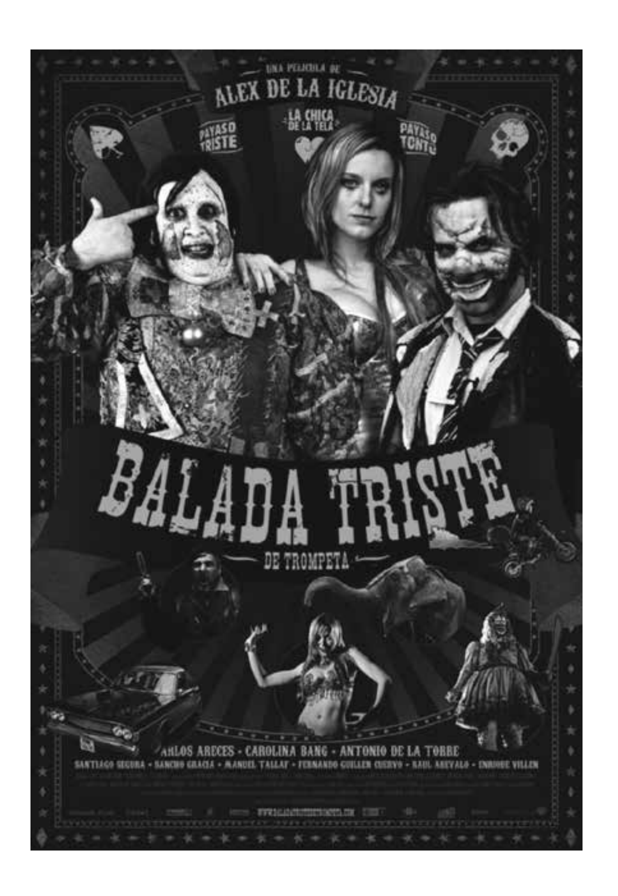
Para que no quede duda de que ese poder está solo en la juventud, Kubrick deserotiza a su Lolita en las últimas secuencias, donde la encontramos normalizada pero físicamente disminuida; una Lolita a la que ya solo le queda ser madre y esposa y que ha dejado de ser una mujer fatal.

---

[10] Citado en Studkey (2009, p. 3).

CAPÍTULO IX

Resistir las representaciones hegemónicas (a modo de conclusión)



¿Son necesarias más pruebas de que la ideología está vivita y coleando en nuestro mundo postideológico?

Slavoj Žižek

La política moderna y sus dinámicas conflictivas, así como la cultura, siempre han estado muy relacionadas con los caracteres estructurales de la organización capitalista como sistema mundial de organización del trabajo y de la reproducción. El capitalismo, como sistema histórico, configuró áreas geográficas diferenciadas (centro, periferia y semiperiferia) así como identidades étnicas, raciales y culturales asociadas a esa división, y también roles de género indispensables para la reproducción social, todo ello en función de los intereses europeos (Quijano y Wallerstein, 1992).

Los primeros periodos de esta economía-mundo que sentaron las bases del mercantilismo europeo y de la industrialización posterior tuvieron un carácter colonial en el que la lógica de acumulación se basaba en la explotación de las áreas centrales sobre las periféricas y en una organización de la fuerza de trabajo colectiva a través del salario en las áreas centrales y mediante diferentes formas de esclavitud y servidumbre en las áreas periféricas. En ese mismo contexto, los roles de género se construyeron insertos en ese tipo de relaciones sociales haciendo de la heterosexualidad, como señaló Wittig (2006), una posición económica concreta en las relaciones sociales de producción que asignaba a las mujeres las actividades no remuneradas derivadas del cuidado (servicios sexuales, gestación y crianza, etcétera).

Como resultado de estas formas de organización del capital surgieron regímenes políticos con características propias y diferenciadas en el centro y en la periferia, clases sociales en función

de la posición en el sistema productivo, grupos de estatus en función de elementos como la lengua, la etnia, la nación, la raza, etc., y sistemas de organización de la sexualidad.

Puede afirmarse que es una constante histórica que las identidades de los sujetos subalternos, de los antagonistas, de los *otro*s, se expliquen por las características estructurales del sistema-mundo y por la división internacional del trabajo. A pesar de su centralidad productiva, como señalaron Fanon y Edward Said estos sujetos estuvieron siempre subrepresentados, alterizados e invisibilizados en la cultura hegemónica colonial del dominador. Esta alteridad también se plantea a la hora de entender la construcción histórica y política de las mujeres como género o lo que entendemos por feminidad. Como señalaba Donna Haraway (1995, p. 16), hay que entender que las relaciones sociales patriarcales forman parte de la dinámica de las relaciones de producción, y que la organización y la división del trabajo incluyó siempre las formas de trabajo femenino normalmente no remuneradas (la crianza de hijos, el cuidado de enfermos, las labores del hogar y también los servicios sexuales tanto dentro del matrimonio como en la industria de la prostitución). Si el trabajo de los estudios feministas de la segunda mitad del pasado siglo pudo situar a las mujeres, de nuevo, en el *centro* del análisis materialista de la historia, la teoría *queer* ha sabido vislumbrar el papel de las subjetividades sexuales en las formas de reproducción del capitalismo contemporáneo.

Cuando Fanon titulaba su libro *Los condenados de la tierra* aludía a la primera estrofa de *La Internacional* del mismo modo que Said, para empezar su libro *Orientalismo*, citaba al Marx de *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte:* «no pueden representarse a sí mismos, deben ser representados». El auge de los estudios culturales y poscoloniales replanteó esta cuestión de la alteridad y los *otros* (el colonizado, el migrante, la mujer…) centraron la atención de los investigadores. Los condenados, los parias, los que no pueden representarse, aparecieron por fin en el *centro* de la política.

En este libro hemos tratado de construir una serie de propuestas para el análisis fílmico-político del cine que sirvieran para ver esa centralidad política del *otro* derivada de las relaciones desigua-

les, y las diferentes formas de violencia, como elementos constitutivos y dinámicos de la política, como conjunto de relaciones antagónicas. Tanto en la comparación de *Apocalypse Now* con *La batalla de Argel* como en el análisis de *Lolita* o *Amores perros*, hemos tratado de leer los códigos rojos, las relaciones de poder constitutivas del antagonismo.

El cine ha desempeñado históricamente un papel crucial en la subrepresentación de los sujetos subalternos, creando imaginarios y sentidos comunes y convirtiéndose, como el conjunto de la industria audiovisual, en el gran dispositivo de la producción cultural. Pero, como afirma Said, la representación y el conocimiento no pueden ser no políticos (2008, p. 30 y ss.); hay siempre un estilo que pretende dominar, estructurar y tener autoridad. Ese estilo de construcción de discursos hegemónicos, como clave de la política, es lo que hemos pretendido aprender a desentrañar aquí, analizando películas muy distintas pero en las que las relaciones de poder se representaban de una forma muy interesante.

Además de explorar los discursos sobre la nación mediante lo que hemos llamado cine de memoria histórica, en este libro hemos buscado también en el cine esas relaciones antagónicas de poder en las que el antagonista aparece como parte consustancial de los discursos hegemónicos pero, sobre todo, como sujeto resistente en el ámbito de la cultura a través de discursos contrahegemónicos. Esas relaciones antagónicas de poder son, a nuestro juicio, la verdad de lo político y la clave para construir una metodología de análisis político del cine.

Ello, sin embargo, no busca ningún tipo de «ruptura epistémica» como han pretendido quienes defienden la existencia de un «conocimiento otro» colonizado, femenino o simplemente alternativo o heterodoxo. Walter Mignolo, uno de los defensores del llamado pensamiento descolonial, plantea que la presencia del discurso de los *otros* implica en sí misma una ruptura epistemológica respecto al poder de representación de matriz cultural colonial que sería incapaz, en sí mismo, de «pensar» al *otro* en sus justos términos. Pero este planteamiento no es solo una mala lectura de Edward Said, como ya dijimos en otra ocasión, sino incluso un secuestro inaceptable del pensamiento de Frantz Fanon.

En el caso de la teoría *queer*, Butler señalaba que mientras las luchas que tienen que ver con la raza, la clase o el feminismo siempre han visto reconocida su dimensión económica, las luchas *queer* siempre fueron consideradas meramente culturales (1998, p. 38).

El planteamiento de Mignolo, que presenta al *otro* como desconocido e inaprensible, nos acerca paradójicamente al tipo de representación de *Apocalypse Now* que hemos tratado de criticar en este libro. Más allá de la simpatía que se tenga por el colonizado invisible, el lugar de enunciación, que mitifica al antagonista, que lo saca del centro, es exactamente el mismo. La defensa mignoliana de una suerte de pensamiento descolonial desvinculado del pensamiento europeo nos parece una trampa que, al defender la exterioridad de los colonizados respecto a los *dispositivos de significado de la civilización grecolatina y sus lenguas imperiales* (Mignolo, 2008, p. 183), es poco menos que una suerte de racismo invertido, una mitificación que folcloriza al *otro*. Parece que Mignolo escucha los mismos sonidos no humanos desde las profundidades de la selva que el capitán Willard. Parece que Mignolo navega, como un turista complacido en una góndola veneciana, en el Patrol Boat. Con Mignolo, el *otro* sigue siendo el *otro*.

Fanon ya se refirió a este tipo de elementos que folclorizan al colonizado cuando hablaba de los mitos del vudú, el vampirismo, la danza y el trance. Pero la verdad política, como sabía el combatiente y pensador de La Martinica, está en otro plano: «frente al paredón, con el cuchillo en la garganta o, para ser más precisos, con los electrodos en las partes genitales, el colonizado va a verse obligado a dejar de narrarse historias… El colonizado descubre lo real y lo transforma en el movimiento de su praxis, en el ejercicio de la violencia, en su proyecto de liberación» (1974, p. 50). El colonizado deja de narrarse historias y construye su proyecto de liberación a través de la decisión soberana, la violencia política, que le convierte en interlocutor político. Esta es la genialidad de Gillo Pontecorvo en *La batalla de Argel:* al colonizado que representa se le entiende perfectamente.

Por otro lado, desvincular la sexualidad de las relaciones de poder, dejarla en el plano de lo meramente cultural como han

entendido algunos, sería no entender el papel de la heteronormatividad en el capitalismo y sus implicaciones políticas. La mercantilización del sexo y la centralidad de las industrias del deseo en el capitalismo posfordista hacen, como dice lúcidamente Žižek, «que el modo en que la práctica política de los *queers* contesta y socava la normativizada heterosexualidad represente una amenaza potencial al modo de producción capitalista» (2009a, p. 68). Creemos haber demostrado que *Lolita* de Kubrick fue una de las primeras películas que definió el objeto del deseo de la mirada masculina, que se ha hecho completamente hegemónico en nuestros días. En *The girlfriend experience* Lolita vuelve a aparecer, esta vez como trabajadora sexual razonablemente bien remunerada, en el contexto de lo que Preciado llama «capitalismo farmacopornográfico» (2008, p. 32). En ese contexto, como dice Butler, hay que reconocer a los estudios *queer* un importante retorno a la crítica marxista de la familia (1998, p. 44).

Getino y Solanas apostaban, en su búsqueda de un tercer cine de descolonización, por superar el cine dominado por los dueños del séptimo arte y de sus mercados. La tarea era y sigue siendo fundamental.

Eso es lo que hemos tratado de hacer con esta obra, aportar elementos que sirvan para pensar con el cine y poder resistir, como tarea intelectual gramsciana, las representaciones hegemónicas.

EPÍLOGO

La diferencia entre un terrorista y un patriota (Felipe González en el cine)

Felipe González, entrevistado por Juan José Millás para *El País* en noviembre de 2010, dijo que, en un momento impreciso entre 1989 y 1990, tuvo la oportunidad de ordenar la ejecución de toda la dirección política de ETA. El que fuera jefe del Gobierno de España durante casi 14 años señaló, literalmente, que tuvo la oportunidad de «volarlos a todos y descabezarlos». El expresidente dijo también en la entrevista que no estaba seguro de haber actuado correctamente al haberse abstenido de ejecutar a los jefes de ETA. «Cuántos asesinatos de personas inocentes podría haber ahorrado», se lamentaba González.

La entrevista, desde luego, se lee de otra forma si uno ha visto *La batalla de Argel*. Recordemos al coronel Mathieu (que representa, como explicábamos en el capítulo VI, a dos personajes históricos reales, el general Massu y el coronel Bigeard, jefes de las tropas francesas desplegadas en Argelia para sofocar la rebelión independentista), interpelado por periodistas occidentales. Los periodistas le preguntan si sus soldados utilizan la tortura en los interrogatorios a los prisioneros argelinos. Mathieu les dice que, aunque la palabra tortura no figura en sus diccionarios, los soldados tienen la obligación de ganar y que sus «interrogatorios» no responden al odio o la crueldad, sino a necesidades políticas. Mathieu dice además que la pregunta que corresponde hacer no es si se tortura o no, sino si Argelia debe ser o no francesa. Si la respuesta es afirmativa, dice el coronel, debe asumirse que los soldados están obligados a vencer (y, por lo tanto, a torturar).

La secuencia es una brillante lección política que nos sitúa frente a la verdad de la guerra entre los militares franceses y el Frente de Liberación Nacional argelino: para que Argelia siga



Fotograma de la película *La batalla de Argel.*

siendo francesa, hay que ganar la guerra al FLN y no hay legalidad que pueda estar por encima del objetivo político de la victoria.

Felipe González daba en su entrevista la misma lección. Rectificándose a sí mismo y liberando su discurso de toda hipocresía y del silencio oficial, ponía sobre la mesa la verdad de la lucha contra ETA. ¿Cuántos atentados se podrían haber evitado matando a sus dirigentes? ¿Cuántos coches-bomba se evitaron torturando a los militantes de ETA bajo custodia policial? ¿Qué puede importar el menoscabo físico y psicológico de aplicar la tortura a un enemigo si eso sirve para vencer? ¿Cómo puede aceptarse que los héroes de una guerra justa (Barrionuevo, Vera, Galindo, etc.) sean juzgados como meros delincuentes?

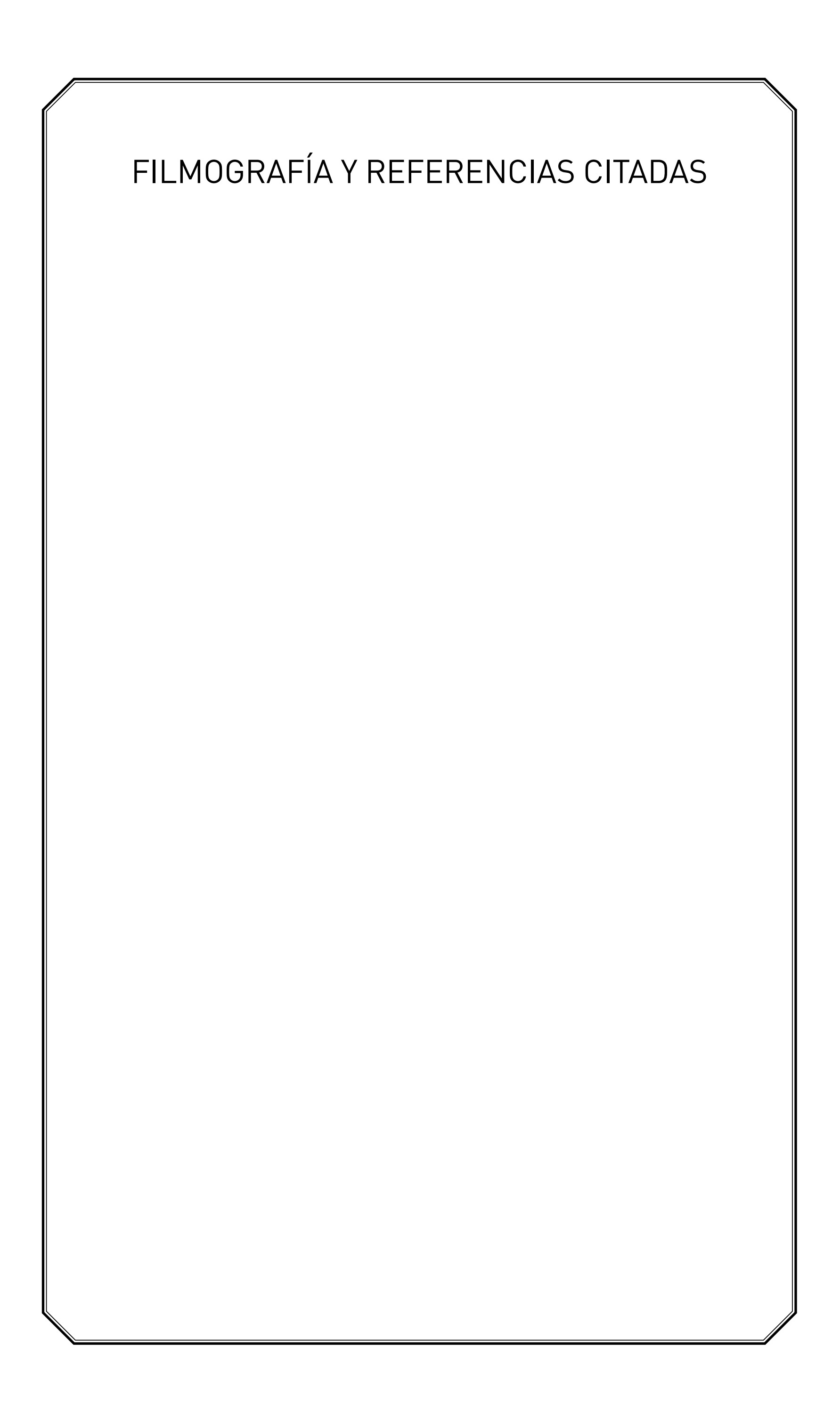
El estilo de González en esta entrevista es el estilo de los malvados maestros de política que hemos querido mantener en este libro. Solo los verdaderos «estadistas» saben que la consecución de cualquier proyecto político se basa en la victoria, y que esta última no entiende de medios cuando se enfrenta a un desafío militar.

Sin embargo, la revelación de González ha puesto al descubierto un elemento que quizá el expresidente tendría más dificultades en asumir. Al plantear a ETA como enemigo al que eliminar, le otorga el estatus de beligerancia. No olvidemos que, del mismo modo que tuvo en sus manos todo un dispositivo militar para acabar con los jefes de ETA, dio la orden de negociar con ellos, precisamente en Argelia, lo mismo que Aznar, quien cuando quiso ser

también estadista habló de «movimiento vasco de liberación», y lo mismo que Zapatero.

Recordemos que, en la película de Pontecorvo, Mathieu reconoce su admiración y respeto por las convicciones de su enemigo Ben M'hidi, el jefe del FLN capturado y ejecutado por las tropas francesas. En el fondo, aunque no lo dijera expresamente, González hizo lo mismo con ETA en la entrevista citada. Los malvados maestros Maquiavelo, Weber, Lenin o Carl Schmitt enseñan que la ética del político responde siempre a la defensa general de su proyecto político (males menores evitan males mayores). El problema es que puede haber tantas éticas como proyectos y lo importante al final, como saben los estadistas (y como estudiamos los politólogos), no son los fines ideológicos que justifican los medios (esa estúpida banalización que del genial Maquiavelo suele hacerse), sino quién tiene el poder para imponer y convencer sobre la eticidad política de sus guerras justas, sean estas en nombre de la patria, de la democracia, de los derechos humanos, de la revolución o del dios de turno.

González, con sus declaraciones, no solo nos ha regalado el epílogo de este libro, sino que nos ha recordado algo que ya dijo otro gran estadista, Robert McNamara, poco antes de morir, en el documental sobre su vida titulado *The fog of war*. McNamara reconocía que, de haber perdido la Segunda Guerra Mundial, hubiera sido juzgado como criminal de guerra por usar bombas incendiarias y nucleares contra la población civil japonesa. Reconocer esto es lo mismo que decir que la diferencia entre un terrorista y un patriota, la diferencia entre los presidentes que pasan a la historia y los que mueren ahorcados, es sencillamente la diferencia entre la victoria y la derrota.



FILMOGRAFÍA Y REFERENCIAS CITADAS

Filmografía citada

Amiel, Jon, *Entrapment* (La trampa), EEUU, 20th Century Fox / Regency Enterprises, 1999, 115 min.

Aranda, Vicente, *Si te dicen que caí*, España, Ideas y producciones Cinematográficas, 1989, 120 min.

—, *Libertarias*, España, Sogetel / Lolafilms, 1996, 124 min.

Armendáriz, Montxo, *Silencio roto*, España, Oria Films, 2001, 110 min.

Baci, Federico; Guarneri, Nicola y Leone, Stefano, *Elio Petri. Appunti su un autore* (Elio Petri. Apuntes sobre un autor), Italia, BIM, 2005, 70 min.

Besson, Luc, *El profesional (Léon)*, Francia, Gaumont / Les Films du Dauphin Production, 1994, 110 min.

Brook, Peter, *Marat-Sade*, Reino Unido, United Artists / Marat Sade Productions, 1967, 116 min.

Buñuel, Luis, *Simón del desierto*, México, Gustavo Alatriste, 1965, 46 min.

Camino, Jaime, *Las largas vacaciones del 36*, España, José Frade Producciones Cinematográficas S. A., 1976, 102 min.

Chávarri, Jaime, *Las bicicletas son para el verano*, España, Incine / Jet Films, 1984, 103 min.

Coppola, Francis Ford, *Apocalypse Now*, EEUU, United Artists (Omni Zoetrope Production), 1979, 153 min.

Cuerda, José Luis, *La lengua de las mariposas*, España, Sogetel / Las Producciones del Escorpión / Grupo Voz, 1999, 97 min.

—, *Los girasoles ciegos*, España, Sogecine / Produccions A Modiño / E.O.P.C. / Producciones Labarouta, 2008, 95 min.

Daldry, Stephen, *The Reader* (El lector), EEUU/Alemania, The Weinstein Company / Mirage Enterprises / Neunte Babelsberg Film, 2008, 123 min.

Danés, Lluís, *Llach: La revolta permanent* (Llach: La revuelta permanente), España, Mediapro / Bainet Zinema, 2006, 90 min.

Egoyan, Atom, *The Sweet Hereafter* (El dulce porvenir), Canada, New Line, 1997, 110 min.

Eisenstein, Sergei M., *Bronenosets Potyomkin* (El acorazado Potemkin), Unión Soviética, Estudio Goskino, 1925, 77 min.

Erice, Víctor, *El espíritu de la colmena*, España, Elías Querejeta P. C. 1973, 94 min.

Escrivá, Vicente, *Sin un adiós*, España, Aspa Producciones Cinematográficas, 1970, 90 min.

Fisher, Terence, *The Curse of Frankenstein* (La maldición de Frankenstein), EEUU, Hammer Film Productions / Clarion Films, 1957, 82 min.

García Berlanga, Luis, *La vaquilla*, España, Incine / Jet Films, 1985, 122 min.

García Ruiz, Salvador, *Mensaka*, España, Tornasol Films, 1998, 105 min.

González Iñárritu, Alejandro, *Amores perros*, México, Altavista Films / Zeta Film, 2000, 150 min.

—, *21 Grams* (21 gramos), EEUU, This is That / Y Productions, 2003, 125 min.

—, *Babel*, EEUU, Paramount Pictures / Paramount Vantage / Summit Entertainment / Anonymous Content, 2006, 142 min.

Gutiérrez Aragón, Manuel, *El corazón del bosque*, España, Arándano, 1979, 100 min.

Haneke, Michael, *Funny Games* (Juegos divertidos) (*Remake)*, EEUU / Reino Unido / Francia, Celluloid Dreams / Halcyon Pictures / Tartan Films / X-Filme / Lucky Red / Kinematograf, 2007, 111 min.

Iglesia, Álex de la, *El día de la bestia*, España, Iberoamericana / Sogetel, 1995, 103 min.

—, *La comunidad*, España, Lolafilms, 2000, 107 min.

—, *Balada triste de trompeta*, España / Francia, Motion Investment Group / Canal+ España / Castafiore Films / La Fabrique de Films / TVE / Tornasol Films, 2010, 107 min.

Iglesias, Carlos, *Ispansi* (Españoles), España / Suiza, Maestranza Films / Saga-Productions / Un Franco 14 Pesetas, 2011, 115 min.
Jordan, Neil, *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles* (Entrevista con el vampiro: crónicas vampíricas), EEUU, Geffen Pictures, 1994, 122 min.
Kassovitz, Mathieu, *La haine* (El odio), Francia, Les Productions Lazennec / Le Studio Canal +, 1995, 95 min.
Kubrick, Stanley, *Killer's Kiss* (El beso del asesino), EEUU, Minotaur Productions, 1955, 67 min.
—, *Paths of Glory* (Senderos de gloria), EEUU, MGM, 1957, 86 min.
—, *Lolita*, Reino Unido / EEUU Seven Arts / Anya Productions / Transworld, 1962, 152 min.
—, *2001: A Space Odyssey* (2001: una odisea del espacio), Reino Unido, MGM, 1968, 139 min.
—, *A Clockwork Orange* (La naranja mecánica), Reino Unido, Warner Bros Pictures, 1971, 137 min.
—, *Barry Lyndon*, Reino Unido, Warner Bros / Hawk Films, 1975, 183 min.
—, *The Shining* (El resplandor), EEUU, Warner Bros. Pictures / Hawk Films / Peregrine, 1980, 146 min.
—, *Full Metal Jacket* (La chaqueta metálica), Reino Unido, Warner Bros, 1987, 120 min.
Loach, Ken, *Hidden Agenda* (Agenda oculta), Reino Unido, Hemdale, 1990, 105 min.
—, *Land and Freedom* (Tierra y libertad), Reino Unido / España / Alemania / Italia, Parallax Pictures / Messidor Films / Road Movies Filmproduktion, 1995, 110 min.
—, *Carla's Song* (La canción de Carla), Reino Unido / España / Alemania, Alta Films / Channel Four Films / Degeto Film / Filmstiftung Nordrhein-Westfalen / Institute of Culture / Parallax Pictures / Road Movies Dritte Produktionen / TVE / The Glasgow Film Fund / Tornasol Films, 1996, 125 min.
Lyne, Adrian, *Lolita*, EEUU / Francia, Pathé, 1997, 137 min.
Malraux, André, *L'Espoir. Sierra de Teruel*, Francia, España / Francia, 1939, 88 min.
Martín Cuenca, Manuel, *La flaqueza del bolchevique*, España, Rioja Audiovisual, 2003, 95 min.

Martínez Lázaro, Emilio, *Las 13 rosas*, España / Italia, Enrique Cerezo P. C. / Pedro Costa P. C. / Filmexport Group, 2007, 132 min.

Mendes, Sam, *Jarhead* (Jarhead, el infierno espera), EEUU, Universal Pictures, 2005, 115 min.

Morris, Errol, *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (Rumores de guerra: once lecciones de la vida de Robert S. McNamara), EEUU, Sony Pictures Classics, 2003, 105 min.

Petri, Elio, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha), Italia, Vera Films / S.P.A. 1970, 118 min.

Pontercorvo, Gillo, *La battaglia di Algeri* (La batalla de Argel), Italia / Argelia, Igor Film / Casbah Films, 1965, 120 min.

—, *Operación Ogro*, España / Italia / Francia, Action Film / Sabre Films / Vides Cinematografica, 1979, 100 min.

Reiner, Rob, *A Few Good Men* (Algunos hombres buenos), EEUU, Columbia TriStar Pictures, 1992, 134 min.

Robin, Marie-Monique, *Escadrons de la mort: l'École française* (Escuadrones de la muerte, la escuela francesa), Francia, Idéale Audience, 2003, 60 min.

Saura, Carlos, *La caza*, España, Elías Querejeta P. C., 1965, 93 min.

Scorsese, Martin, *Taxi Driver*, EEUU, Columbia Pictures, 1976, 113 min.

Soderbergh, Steven, *The Girlfriend Experience*, EEUU, Magnolia Pictures / 2929 Entertainment, 2009, 77 min.

Suárez, Gonzalo, *El portero*, España, Lolafilms, 2000, 93 min.

Taberna, Helena, *La buena nueva*, España, Lamia Producciones, 2008, 108 min.

Tarantino, Quentin, *Reservoir dogs*, EEUU, Live Entertainment, 1992, 99 min.

—, *Pulp Fiction*, EEUU, Miramax Films / Band Apart / Jersey Films, 1994, 153 min.

Trueba, David, *Soldados de Salamina*, España, Lolafilms / Fernando Trueba P. C., 2003, 112 min.

Villaronga, Agustí, *El mar*, España, Massa d'or Produccions, 2000, 111 min.

—, *Pa negre* (Pan negro), España, Massa d'or Produccions / Televisió de Catalunya / TVE, 2010, 108 min.
Von Trier, Lars, *Dogville*, Dinamarca, Zentrope Entertainment, 2003, 177 min.
Wajda, Andrzej, *Katyń*, Polonia, Akson Studio, 2007, 115 min.
Zambrano, Benito, *La voz dormida*, España, Warner Bros, 2011, 128 min.

Referencias citadas

Achebe, Ch. (1977), «An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness», *Massachusetts Review* 18. [Disponible en http://kirbyk.net/hod/image.of.africa.html (acceso: 12/7/2013).]
Agamben, G. (1998), *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*, Valencia, Pre-textos.
Alberich, F. (1999), «Sierra de Teruel: una coproducción circunstancial», *Cuadernos de la Academia* 5 [ejemplar dedicado a los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine], pp. 43-57. [Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sierra-de-teruel-una-coproduccion-circunstancial-- 0/html/ff907f12-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html (acceso: 12/7/2013).]
Arendt, H. (1999), *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen.
— (2003), *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona, Península.
Aristóteles (2004), *Poética*, Madrid, Alianza.
Bauman, Z. (1998), *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur.
Benjamin, W. (1936), «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». [Disponible en http://www.2-red.net/doctorado/articulos/WBLOAEERT.htm (acceso: 12/7/2013).]
Bonney, D. (2009), *Lolita the Immortal: Nabokov, Kubrick, and Lyne's Nymphet* (tesis de máster). [Disponible en http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Bonney_uncg_0154M_10044.pdf (acceso: 12/7/2013).]
Brecht, B. (2007), «Una dramática no aristotélica». Selección de textos de Felipe Andrés Rendón, *Revista Colombiana de las Artes*

Escénicas 1, n.º 1, pp. 25-29. [Disponible en http://200.21.104.25/artescenicas/downloads/Artescenicas1-1_8.pdf (acceso: 12/7/2013).]

Budgen, S.; Kouvelakis, S. y Žižek, S. (2010), «Introducción. Repetir Lenin», en S. Budgen, S. Kouvelakis y S. Žižek (eds.), *Lenin reactivado. Hacia una política de la verdad*, Madrid, Akal, pp. 5-8.

Burke, K. (2001), «Novel to Film, Frame to Window: Lolita as Text and Image», *Journal of Visual Literacy* 21, n.º 2, pp. 135-166. [Disponible en http://www.yumpu.com/en/document/view/11467335/novel-to-film-frame-to-window-lolita-as-text-and-ohio-university (acceso: 12/7/2013).]

Butler, J. (1998), «Merely Cultural», *New Left Review* I/227, pp. 33-44.

— (2004), *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Nueva York, Verso [ed. cast.: *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006].

— (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.

Cairo, H. y Franzé, J. (2010), «Política y cultura: ¿tensión entre dos lenguajes? La gobernanza cultural», en H. Cairo y J. Franzé (comps.), *Política y cultura. La tensión de dos lenguajes*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 13-23.

Callinicos, A. (2010), «¿Leninismo en el siglo xxi? Lenin, Weber y la política de la responsabilidad», en S. Budgen, S. Kouvelakis y S. Žižek (eds.), *Lenin reactivado. Hacia una política de la verdad*, Madrid, Akal, pp. 21-43.

Chantzopoulos, K. (2007), «Lolita. Imágenes de un deseo oscuro o la tinta oscura de un deseo prohibido», *Enfocarte.com* 29. [Disponible en http://www.enfocarte.com/6.29/lolita.html (acceso: 12/7/2013).]

Chappuzeau, B. (2007), «Memoria histórica de la Guerra Civil y esteticismo de la violencia: los discursos de erotismo y poder en *El mar* de Agustí Villalonga (1999)», en B. Pohl y J. Türschmann (eds.): *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*, Fráncfort/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 89-106.

Conrad, J. (2005), *El corazón de las tinieblas*, Madrid, Alianza.

Corliss, R. (1998), «Lolita: From Lyon to Lyne», *Film Comment* 34, pp. 34-39.
Cowie, P. (1990), *Coppola*, Londres, Faber & Faber.
Davies, R. (1956), «Lolita's Crime: Sex Made Funny», *Toronto Daily Star*; 17 de enero, reimp. en C. Raguet-Bouvart (1996), *Lolita: Un royaume au-delà des mers*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 212-214.
Delanoë-Brun, E. (2010), «La fabrique de l'homme objet dans Lolita de Stanley Kubrick», *Sillages critiques* 11. [Disponible en http://sillagescritiques.revues.org/index1702.html (acceso: 12/7/2013).]
Despentes, V. (2007), *Teoría King Kong*, Barcelona, Melusina.
Ehrlicher, H. (2007), «Batallas del recuerdo. La memoria de la Guerra Civil en *Land and Freedom* (Ken Loach, 1995) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002)», en B. Pohl y J. Türschmann (eds.), *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*. Fráncfort/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 283-305.
Ezkurdia, G. (2010), «A Propósito de Katyń», *Kaos en la red*, 20 de abril de 2010. [Disponible en http://www.kaosenlared.net/noticia/proposito-katyn-tras-accidente-aereo-ha-perecido-gran-parte-cupula-pol (acceso: 12/7/2013).]
Fanon, F. (1974), *Los condenados de la tierra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica [1.ª edición en francés de 1961].
Franzé, J. (2010), «El dulce porvenir de Maquiavelo y Weber: El problema de la comunidad y la responsabilidad como criterios ético-políticos», en H. Cairo y J. Franzé (comps.): *Política y cultura. La tensión de dos lenguajes*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 51-76.
Freud, S. (1983), «El yo y el ello» [1.ª edición de 1923], en *El yo y el ello. Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos*, Barcelona, Orbis, pp. 11-51.
García Ríos, A. (2005 [1976]), «Prólogo», en J. Conrad, *El corazón de las tinieblas*, Madrid, Alianza, pp. 7-16.
Getino, O. y Solanas, F. E. (1969), «Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo». [Disponible en http://es.scribd.com/doc/47785176/Hacia-Un-Tercer-Cine-Octavio-Getino-y-%E2%80%9CPino%E2%80%9D-Solanas (acceso: 12/7/2013).]

Gramsci, A. (1975), *Quaderni del carcere*, edición crítica al cuidado de Valentino Gerratana, Turín, Einaudi.
Gubern, R. (2009), «El cine sonoro (1930-1939)», en VVAA, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 123-180.
Guerra Garrido, R. (1997), «Sue no es una Lolita», en *Nosferatu* 23, pp. 50-52.
Haraway, D. (1995), «Género para un diccionario marxista: La política sexual de una palabra», en D. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, pp. 213-251. [Disponible en http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Haraway.pdf (acceso: 12/7/2013).]
Hardt, M. y Negri, A. (2002), *Imperio*, Barcelona, Paidós.
Harvey, D. (2007), *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*, Madrid, Akal.
Hill, J. (1997), «Finding a form: Politics and Aesthetics in Fatherland, Hidden Agenda and Riff-Raff», en G. McKnight (ed.), *Agent of Challenge and Defiance: The films of Ken Loach*, Trowbridge, Flicks Books, pp. 125-143.
Hirst, P. (2011), «El decisionismo de Carl Schmitt», en Ch. Mouffe (comp.), *El desafío de Carl Schmitt*, Buenos Aires, Prometeo.
Hobsbawm, E. (2007), «Memoria de la Guerra Civil española», *Sin Permiso*, 25 de febrero. [Disponible en http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=1055 (acceso: 12/7/2013).]
Iglesias Turrión, P. (2007), «Las clases peligrosas», en J. Espasandín López y P. Iglesias Turrión, *Bolivia en Movimiento. Acción colectiva y poder político*, Barcelona, El Viejo Topo, pp. 259-284.
Iglesias Turrión, P.; Espasandín López, J. y Errejón Galván, Í. (2008), «Devolviendo el balón a la cancha», en H. Cairo y W. D. Mignolo (eds.): *Las vertientes americanas del pensamiento y el proyecto descolonial*, Madrid, Trama, pp. 209-244.
Kaufman, M. T. (2003), «What Does the Pentagon See in Battle of Algiers?», *The New York Times*, 3 de diciembre. [Disponible en: http://www.rialtopictures.com/eyes_xtras/battle_times.html (acceso: 12/7/2013).]
Kubrick, S. (1969), «An Interview with Stanley Kubrick», en J. Gelmis (1970): *The Film Director as Superstar*, Garden City (Nueva

York), Doubleday. [Disponible en http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html (acceso: 12/7/2013).]

Kuersten, E. (2009), «All Tomorrow's Playground Narratives. Stanley Kubrick's Lolita». *Bright Lights Film Journal* 65. [Disponible en http://www.brightlightsfilm.com/65/65lolita.php (acceso: 12/7/2013).]

Laclau, E. (2005), *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Lara, F. (1971), «Lolita, anatomía de un fracaso organizado», *Triunfo*, año XXVI, n.º 473 (26 de junio), p. 65. [Disponible en http://hdl.handle.net/10366/45225 (acceso: 12/7/2013).]

Luengo, A. (2004), *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía.

Llorens Serra, T. (1998), «El arte español de los 80: una visión polémica», en VVAA, *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Fundación Argentaria, pp. 105-117.

Marzo, J. L. (1995), «El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80», *Toma de partido*, Barcelona, Desplazamientos, Libros de la QUAM, n.º 6, pp. 126-161. [Disponible en http://www.soymenos.net/politica_psoe.pdf (acceso: 12/7/2013).]

Mernissi, F. (2001), *El harén en Occidente*, Madrid, Espasa.

Merskin, D. (2004), «Reviving Lolita? A Media Literacy Examination of Sexual Portrayals of Girls in Fashion Advertising», *American Behavioral Scientist* 48, 1, pp. 119-149. [Disponible en http://abs.sagepub.com/content/48/1/119.full.pdf+html (acceso: 12/7/2013).]

Mignolo, W. D. (2008), «La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso», *Tabula Rasa* 8, pp. 243-281. [Disponible en http://www.revistatabularasa.org/numero-ocho/mignolo1.pdf (acceso: 12/7/2013).]

Millás, J. J. (2010), «Tuve que decidir si se volaba a la cúpula de ETA. Dije no. Y no sé si hice lo correcto», entrevista a Felipe González en el diario *El País*, 7 de noviembre. [Disponible en http://elpais.com/diario/2010/11/07/domingo/1289105554_850215.html (acceso: 12/7/2013).]

Mouffe, Ch. (2007), *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Mulvey, L. (1999), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en L. Braudy y M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Nueva York, Oxford, pp. 833-844.

Nabokov, V. (1996), «Lolita: A Screenplay» [1.ª edición de 1973], en *Novels, 1955-1974*, Nueva York, Brian Boyd, Library of America.

— (2009), *Lolita*, Barcelona, Anagrama [9.ª edición].

Nelson, T. A. (2000), *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, pp. 60-81. [Citamos siguiendo la paginación indicada en el extracto disponible en http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0106.html (acceso: 12/7/2013).]

Pontecorvo, G. (1970), «Entretien avec Guylaine Guidez», *Le Nouveau Cinémonde* 1840, 16 de junio. [Disponible en http://www.cineastes.net/textes/moury/moury-batailledalger.html (acceso: 12/7/2013).]

Power, E. (1999), «The Cinematic Art of Nympholepsy: Movie Star Culture as Loser Culture in Nabokov's Lolita», *Criticism*, n.º de primavera. [Disponible en http://www.jstor.org/stable/23124232 (acceso: 12/7/2013).]

Preciado, B. (2008), *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa.

Quijano, A. y Wallerstein, I. (1992), «Americanity as a Concept of the Americas and the Modern World-System», *International Journal of the Social Sciences* 134, pp. 549-557.

Rancière, J. (2001), *La Fable cinématographique*, París, Seuil [ed. cast.: *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005].

Robespierre, M. (2007), *Virtue and Terror*, Londres, Verso [ed. cast.: *Virtud y terror*, Madrid, Akal, 2011].

Said, E. (2008), *Orientalismo*. Barcelona, Mondadori [1.ª edición en inglés de 1978].

Salvi, C. (2009), «Recensione di Stanley Kubrick - Lolita (USA/GB, 1962)», 19 de junio. [Disponible en http://www.sentireascoltare.com/recensione/984/stanley-kubrik-lolita.html(acceso:12/7/2013).]

Santucci, A. A. (2005), *Antonio Gramsci 1891-1937*, Palermo, Sellerio.

Sartre, J.-P. (1974), «Prefacio», en F. Fanon, *Los condenados de la tierra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica [1.ª edición en francés de 1961], pp. 7-29.

SCHMITT, C. (1985), *Political Theory*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.
— (2002), *El concepto de lo político* [edición original de 1932], Madrid, Alianza.
SHAPIRO, M. J. (2004), *Methods and Nations: Cultural Governance and the Indigenous Subject*. Londres/Nueva York, Routledge.
— (2009), *Cinematic Geopolitics*, Nueva York, Routledge.
SINCLAIR, M. (1994), *Hollywood Lolitas: The nymphet syndrome in the movies*, Nueva York, Henry Holt.
SOLÉ I SABATÉ, J. M. (2010), «Heridas mal curadas», entrevista en *Vice Magazine*. [Disponible en http://www.viceland.com/es/v2n5/htdocs/heridas-mal-curadas-100.php (acceso: 12/7/2013).]
SOLINAS, F. (2004), «An Interview with Franco Solinas», en *The Battle of Algiers* (Criterion Collection DVD).
STAM, R. (1992), *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 159-164. [Citamos siguiendo la paginación indicada en el extracto disponible en http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0106.html (acceso: 12/7/2013).]
STUCKEY, K. (2009), «"Lolita": a journey with Nabokov and Kubrick from the page to the screen». *Paper* presentado en *Archives and Auteurs; Filmmakers and their Archives* en septiembre de 2009. [Disponible en http://ualresearchonline.arts.ac.uk/1945/1/Lolitatalkforwebstirling.pdf (acceso: 12/7/2013).]
TORRENT LOZANO, M. (1997), «De lolitas y otros males», *Lectora* 3, pp. 117-124. [Disponible en http://www.ub.edu/cdona/lectora_03/torrent.pdf (acceso: 12/7/2013).]
TRENZADO ROMERO, M. (2000), «El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 92, pp. 45-70.
URIS, P. (1999), *360º en torno al cine político*, Badajoz, Diputación de Badajoz, Servicio de publicaciones.
VARGAS LLOSA, Á. (2007), «La batalla de Argel», 24 de enero. [Disponible en http://www.elindependent.org/articulos/article.asp?id=1898 (acceso: 12/7/2013).]
VIDAL, C. (2004): *Paracuellos-Katyn*, Madrid, Libros Libres.

VIÑAS, Á. y HERNÁNDEZ, F. (2010), «Aún somos tributarios de mitos sobre la Guerra Civil», entrevista en *El Siglo de Europa* 180, 1 de marzo. [Disponible en: http://www.elsiglodeuropa.es/siglo/historico/2010/870/870culturaLibros.html (acceso: 12/7/2013).]

WALLERSTEIN, I. (2004), «Fanon y la clase revolucionaria», en I. Wallerstein, *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos. Un análisis de sistemas-mundo*, Madrid, Akal, pp. 31-48.

WEBER, M. (1919), «La política como vocación». [Disponible en http://new.pensamientopenal.com.ar/01072010/filosofia03.pdf (acceso: 12/7/2013).]

WITTIG, M. (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales.

ZIGA, I. (2009), *Devenir perra*, Barcelona, Melusina.

ŽIŽEK, S. (1999), *The Ticklish Subject*, Londres, Verso [ed. cast.: *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001].

— (2006), *How to Read Lacan*, Londres, Granta Books. [Disponible en http://www.lacan.com/zizraphael.htm (acceso: 12/7/2013); ed. cast.: *Cómo leer a Lacan*, Buenos Aires, Paidós, 2008.]

— (2009a), *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Sequitur.

— (2009b), *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Paidós.

— (2012), *¡Bienvenidos a tiempos interesantes!*, Tafalla, Txalaparta; véase asimismo la edición revisada de este texto: «Epílogo. ¡Bienvenido a tiempos interesantes!», en S. Žižek (2012), *Viviendo en el final de los tiempos*, Madrid, Akal, 2012, pp. 413-489.

ÍNDICE

¿Irías al cine con Maquiavelo? Sin duda deberías hacerlo si no quieres creerte esa película tan repetida de que la política es un asunto que solo compete a «los políticos» y que tiene que ver con que ellos se pongan de acuerdo. El consejero florentino siempre lo tuvo claro: la política es un campo de batalla social por el poder. Es por eso por lo que se le tiene tanto miedo, porque Maquiavelo nos ayuda a conocer la verdad sobre el origen del poder y las formas para alcanzarlo y mantenerlo. Él fue el primero en decir que el poder es, antes que nada, una relación social y un conjunto de instrumentos de producción de hegemonía ideológica de un grupo contra otro. Junto a otros malditos como el Marqués de Sade, Hobbes, Lenin o Schmitt, Maquiavelo sigue siendo una influencia –que algunos considerarían demasiado peligrosa– para aquellos que quieren entender y practicar la política desde el antagonismo.

Este libro quiere ser un homenaje a esas amistades políticas peligrosas. Por él desfila una selección de malvados profesores cuyas enseñanzas usaremos para analizar varias películas. Con ellos estudiaremos cuestiones como la nación y la memoria histórica, la violencia política, el colonialismo, la posmodernidad capitalista en América Latina, el género y el feminismo. Aquí el cine no es solo un entretenimiento intelectual, sino un medio para hablar de la política como la entendía el *consigliere del principe,* esto es, como la ciencia del poder.


ISBN 978-84-460-3876-4

9 788446 038764



www.akal.com

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.